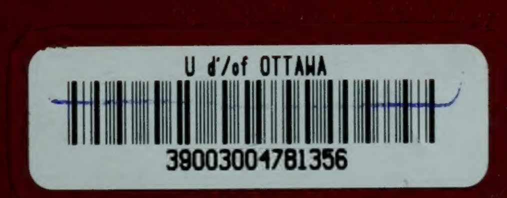

U d'/of OTTAWA
39003004781356





INTENTIONS

Il a été tiré de cet ouvrage trente exemplaires sur Japon impérial, numérotés de 1 à 30.



Photographed by W & D. Downey London, W.

OSCAR WILDE.

OSCAR WILDE

Intentions

Traduction Française
de HUGUES REBELL



PRÉFACE DE CHARLES GROLLEAU



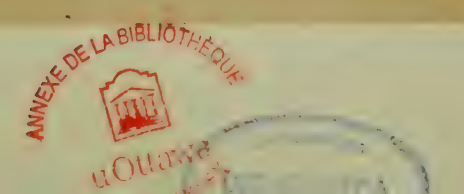
Orné d'un portrait de l'auteur





PARIS
GEORGES CRÈS & Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS
116, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 116

1914





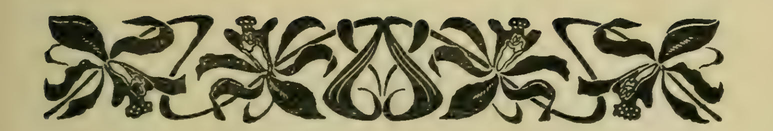
NOTE DE L'ÉDITEUR

La traduction que nous donnons ici de l'un des ouvrages les plus réputés d'Oscar Wilde est le dernier travail auquel put se livrer Hugues Rebell.

Il nous en remit les derniers feuillets peu de jours avant sa mort.

Mais l'étude que le délicat écrivain nous avait promise sur la vie et les œuvres du poète anglais était à peine ébauchée quand ce funeste événement vint nous priver d'une collaboration très précieuse.

M. Charles Grolleau, auquel nous avons confié le soin d'écrire l'étude que nous désirions voir figurer en ce volume, a pieusement recueilli, parmi les notes que nous a laissées Rebell, plusieurs passages recopiés par cet auteur qui les jugeait achevés.



PRÉFACE

> Je blâme également et ceux qui prennent parti de louer l'homme, et ceux qui le prennent de le blâmer, et ceux qui le prennent de se divertir ; et je ne puis approuver que ceux qui cherchent en gémissant.
>
> PASCAL.

En son « De Profundis», harmonieux et dernier sanglot du très pur artiste que fut Wilde, une page semble tenir toutes, concentrées pour un aveu suprême, l'âme et la passion de son auteur.

« Cette Vie Nouvelle — mon amour de Dante me fait lui donner ce nom, parfois — n'est, bien entendu, nullement une nouvelle vie, mais simple-

ment, par voie de développement et d'évolution, la continuation de ma vie antérieure. Je me souviens d'avoir dit, étant à Oxford, à un de mes amis, comme nous flânions dans les allées étroites, hantées d'oiseaux, de Magdalen, un matin de l'année précédant celle où je pris mon degré, que je voulais manger du fruit de tous les arbres du jardin du monde et que j'allais sortir dans le monde avec cette passion dans mon âme. Et ainsi, en vérité, j'allais, ainsi je vécus. Ma seule erreur fut de me confiner si exclusivement aux arbres de ce qui me parut le côté ensoleillé du jardin, et d'éviter l'autre côté à cause de son ombre et de sa mélancolie. L'insuccès, la honte, la pauvreté, la tristesse, le désespoir, la souffrance, même les larmes, les mots brisés qui viennent, dans la douleur, aux lèvres, le remords qui fait marcher sur des épines, la conscience qui condamne, l'abaissement de soi-même qui punit, la misère qui met des cendres sur sa tête, l'angoisse qui choisit un sac pour son vêtement et met du fiel dans son breuvage : — c'était, tout cela, des choses dont j'avais peur. Et comme j'avais résolu de n'en connaître aucune, j'ai été forcé de les goûter

toutes, chacune à son tour, de m'en nourrir, de n'avoir, en vérité, pour toute une saison, pas d'autre nourriture. » (1)

Et, plus loin, il dit avoir voulu marcher droit vers l'ombre et, tout enveloppé d'elle, la bouche pleine de la cendre des fruits mauvais qu'il y goûta, il dit que cette saveur et ce parfum de mort sont le complément nécessaire des saveurs et des vivants parfums de sa vie antérieure.

Il se trompait.

Il s'était dépassé le jour où il affronta son destin tragique. Il marcha bien, comme il l'affirme, vers le côté noir du jardin, frémissant peut-être, fier quand même.... mais il croyait que le soleil l'y accompagnerait.... c'est-à-dire qu'il ne cesserait de vivre cette *Bios theoretikos* qu'il tenait pour le seul idéal.

« De la haute tour de la Pensée, nous pouvons regarder l'univers. Calme, étant à lui-même un centre et complet, le critique esthète contemple la

(1) *De Profundis* (p. 62. édition anglaise, Lond. 1905, trad. C. G.).

vie, et nulle flèche tirée au hasard ne peut pénétrer entre les joints de son armure.» (1)

On sait quelles flèches l'atteignirent, aiguisées par lui et que le monde empoisonna.

« Ni sa nonchalance, ni la colère envieuse ou hypocrite de ses ennemis, ni la cruauté bourgeoise de la réprobation sociale ne sont la cause profonde de ses maux. Ce fut lui-même qui, après un moment d'horrible angoisse, consentit à son supplice, par une sorte de dédain pour la volonté humaine, par une sorte de respect et de curiosité avide pour les jeux de la destinée. Est-ce de la folie, ce besoin de douleur chez un voluptueux et lorsqu'on a connu tous les plaisirs, de courir au-devant des tortures ? » (2).

Le voluptueux n'a pas un tel dessein. Il cherche le plaisir et souscrit d'avance aux conditions que lui posera la vie, non pas même pour les lui donner, mais pour en formuler la promesse. Ne voulant pas avouer sa défaite, il

(1) *Intentions*, p. 179

(2) Hugues Rebell.

dira que le fiel au fond du verre a le goût suave qu'il cherchait. Alors que certains esprits se satisfont des seules fantasmagories de l'intelligence, le voluptueux veut les réaliser. Il se fait dans son cœur un prestigieux mélange de douleur et de joie, de souffrance et d'extase, mais le monde ignore cette alchimie intime et ne jugeant que sur les faits, coupe au même niveau, du même couteau stupide, la belle fleur étrange et l'herbe mauvaise.



On a dit d'un écrivain célèbre qu'il était un spectacle magnifique. Wilde est un douloureux problème. Il semble qu'il échappe à la critique des lettres pour être réservé à la seule analyse des moralistes, de par le paradoxe même que fut cette volonté d'apparence impérieuse : composer sa vie comme une œuvre d'art.

« Sauf ici et là, dans *Intentions* et dans ses

poèmes, la *Geôle de Reading*, par exemple, il n'a rien mis de son âme dans ses livres ; il voulut même, cela est certain, l'effrayante tragédie qui le brisa. De l'abîme où sa chair gémissait, son esprit se levait pour contempler sa misère ; il était le spectateur de son agonie. » (1)

Et c'est pour cela qu'il nous émeut à ce point.

Ceux qui chercheraient dans son œuvre l'écho, si faible soit-il, d'un nouveau message, seraient déçus. L'habileté technique en est indéniable, mais la somptuosité en paraît empruntée. Il n'apporte aucun remède et aucun poison. Il ne nous conduit nulle part, mais on voit bien qu'il alla partout. Il n'est point le compagnon, mais il a connu tous les nôtres. Il s'est assis aux pieds des sages de la Grèce, dans les jardins d'Académus, mais l'eurythmie de leurs gestes évoqués l'a séduit plus que la doctrine. Il a suivi Dante en ses périples infernaux, mais ce qu'il nous redit, après l'effrayant voyage, n'est que le rappel extasié d'un décor.

(1) Hugues Rebell.

« J'ai mis, disait-il, tout mon génie dans ma vie, je n'ai mis que mon talent dans mes œuvres. » Infidèle à ce principe savamment déduit dans le livre que nous publions : l'âme entière de l'écrivain s'objectivant dans son œuvre, Shakespeare « laissant les impulsions qui s'agitaient si puissamment en lui réaliser leur énergie non sur le plan inférieur de la vie réelle, mais sur le plan imaginatif de l'art », il confondit l'intensité de la passion avec le calme de la beauté. Esprit d'une rare culture, il ne rendit au toucher de l'art que des accords, vibrants peut-être, mais que d'autres avaient créés. Ce fut un splendide, un incomparable écho. Pour sa musique, il la garda ; il vécut frénétiquement et causa de façon divine. Or la postérité ne peut nous juger sur les possibilités qui demeurèrent latentes. Quelque nombreux que soient les témoignages, elle ne peut rendre son arrêt que sur les œuvres ou tout au moins sur les matériaux laissés par l'ouvrier. C'est ce qui rend si précaire la gloire des acteurs. Et aussi la gloire des causeurs. Il ne restera de Mallarmé que quelques vers subtils, inférieurs

aux poèmes plus clairs et néanmoins plus profonds de son maître incontesté, Baudelaire. Il ne restera de Wilde qu'une œuvre écrite, inférieure à celle causée.

« Il faut bien dire surtout qu'à notre époque le poète de parole est voué toujours à une déchéance, car il ne se trouve pas avec ses pairs, et pour plaire il lui faut descendre. Nulle concession d'homme de théâtre ou de romancier de feuilleton n'est comparable à celle du causeur de profession. Mallarmé fut perdu par son cénacle et combien le fut davantage Wilde par son entourage faussement spirituel, faussement élégant, faussement poétique de mondains. Shérard nous dit d'abord que ses premiers essais de causeur dans les salons de Paris ne furent pas heureux. Chez Victor Hugo il laissa dormir le vieux poète et d'autres aussi. Alors il entreprit d'étonner. Il y réussit. Mais à quel prix ! Lui qui fut l'un des poètes les plus sincèrement épris de poésie et d'art, l'un des hommes les plus passionnés, les plus vibrants, les plus sensibles, il passe pour une sorte de poète artificiel.

On connaît de lui ses paradoxes étudiés, ses cinq ou six contes qu'il répétait à tous et on a oublié le charmant rêveur qui s'attendrissait sur toutes choses...

« Mallarmé a une œuvre très mince, il est vrai, mais qui tout de même existe. Certains vers sont d'une beauté admirable. Wilde n'a rien d'achevé. Son œuvre est très intéressante, parce qu'elle est caractéristique d'un temps ; elle a une valeur documentaire, mais elle n'a pas de valeur vraiment littéraire. Dans la *Duchesse de Padoue,* il imite Hugo et Sardou, dans le *Portrait de Dorian Gray,* Huysmans. *Intentions* est le bréviaire du symboliste. Les idées qui s'y trouvent sont dans Mallarmé, dans Villiers de l'Isle-Adam..... Ses poèmes en vers sont inspirés de Swinburne. Ses *Poèmes en prose* sont ce qu'il y a de plus original dans son œuvre ; ils représentent assez la causerie du poète, mais comme ils lui sont inférieurs ! Et de fait la causerie est peut-être une forme d'art inférieure à l'écriture. Une pensée fixée est toujours plus belle qu'une pensée ébauchée et la causerie, n'est-ce pas

toujours une pensée ébauchée. En tous cas elle est condamnée à périr. Les mots des hommes d'esprit ne leur survivent pas. Citer les mots de Wilde, c'est montrer sous verre une collection de beaux papillons qui ont perdu leur lumière et leur éclat. La causerie n'est pas séparable du geste. Que reste-t-il des causeries des hommes d'esprit célèbres, Scholl, Becque, Barbey d'Aurevilly ! Si Chamfort nous a transmis les mots du XVIII[e] siècle, c'est qu'il les a refaits, la plume à la main. » (1)

Cette page de Rebell indique très nettement ce qui fut le charme et la faiblesse de Wilde.

La vie non pas étudiée mais vécue, non pas effleurée des lèvres, mais bue jusqu'à l'ivresse, n'est pas celle de l'artiste parfait et qui doit se survivre. Du moins certains esprits ne sauraient-ils créer sans se cloîtrer et se soumettre à des règles un peu sévères. Wilde, en cette chambre d'hôtel qui devait voir son agonie, se souvint-il, en lisant Balzac à la lumière des bougies, du Maître s'isolant de même et luttant

(1) HUGUES REBELL.

dix-huit heures avec le démon du travail ? S'est-il répété cette plainte, que d'aucuns l'entendirent proférer avec tristesse : « Je n'aurais pas dû faire cela... J'aurais dû mettre du noir sur du blanc, du noir sur du blanc... »

Il est évident qu'il faut choisir. Le créateur n'a besoin que de peu d'expériences pour analyser la vie, en dissocier les éléments et nous en donner l'essence. Le recul est une condition inéluctable et le renoncement, au moins transitoire, une absolue nécessité. La pensée, pour être libre et féconde, ne va pas sans un certain ascétisme. Il faut bien se résigner à ces lois d'un monde « où l'action n'est pas la sœur du rêve ». Ceux qui vivent intensément ne donnent, en leurs essais d'œuvres sincères, que des mensonges sans couleur. Les confessions des passionnés ne sont que les cendres du volcan.

Et Wilde lui-même nous donnera la clef de son erreur et de son mal :

« La vie humaine est la seule chose qui mérite d'être étudiée. En comparaison d'elle, il n'existe rien qui ait une valeur quelconque. Il est vrai

qu'en surveillant la vie dans son curieux creuset de souffrance et de plaisir, on ne peut avoir sur le visage un masque de verre, ni empêcher les vapeurs sulfureuses de troubler le cerveau et de livrer l'imagination enfiévrée à de monstrueuses fantaisies et à des rèves difformes. Il est des poisons si subtils que, pour connaître leurs propriétés, il faut en être intoxiqué. Il est des maladies si étranges qu'il faut les éprouver si l'on cherche à en comprendre la nature. Mais combien grande est la récompense ! Combien merveilleux devient tout l'univers ! Noter la curieuse, l'âpre logique de la passion et la vie émotionnelle, la vie colorée de l'intellect ! Observer le point de leur rencontre et celui de leur séparation, à quel endroit ils sont à l'unisson, à quel autre ils sont en désaccord... quelle volupté ! Qu'importe ce que cela coûte ? On ne paye jamais trop cher une sensation ! » (1).

Or c'est justement à ce jeu — le mot d'étude est une illusion — que la volonté s'use. Ne rien produire ou n'élaborer que l'artificiel, c'est

(1) Sebastian Melmoth (Oscar Wilde), London, 1904. Recueil d'aphorismes d'Oscar Wilde et d'extraits de ses œuvres (trad. C. G.).

le dilemme où se voit enfermé celui qui fait de son intelligence un instrument de volupté. C'est pourquoi l'œuvre de Wilde n'est qu'un décor.

« Quand je vis Wilde pour la première fois, il n'avait pas ce renom d'infamie accueilli par tous. Mon sentiment sur lui se modifia plus d'une fois. J'eus d'abord l'enthousiasme qu'éprouvent d'ordinaire les jeunes gens de lettres pour les célébrités littéraires, puis le procès éclata qui me révolta comme une iniquité. Depuis, il me sembla que l'homme du monde faisait tort à l'artiste, que ses œuvres étaient bien légères, que sa vie avait eu peut-être plus d'importance que son œuvre.

« Aujourd'hui, je crois discerner clairement l'homme qu'il fut et qui fut certes extraordinaire. Jamais l'artificiel ne se mêla à un tel point au naturel et à la passion dans un même homme. » (1)

« *Il faut que je me dise que je me suis ruiné moi-même et que personne, grand ou petit, ne peut*

(1) Hugues Rebell.

être ruiné que de sa propre main. Je suis prêt à le dire : j'essaie de le dire, encore qu'il se peut qu'on ne le pense pas en ce moment. Je porte sans pitié contre moi-même cette implacable accusation. Si terrible que fût ce que le monde me fit, ce que je me fis à moi-même fut plus terrible encore.

J'étais en rapport symbolique avec l'art et la culture de mon époque. A l'aube de mon âge adulte, je l'avais compris et j'avais, par la suite, forcé mon époque à le comprendre. Peu d'hommes ont, de leur vivant, occupé une position comme la mienne et l'ont autant fait reconnaître. La position d'un homme est habituellement discernée, si elle l'est, par l'historien et le critique, longtemps après que l'homme et son époque ont disparu. Pour moi, ce fut différent. J'en eus le sentiment et je le fis sentir aux autres. Byron fut une figure symbolique, mais en rapport avec la passion et la lassitude passionnelle de son époque. Mon rapport avec mon temps fut plus noble, plus permanent, d'une importance et d'une portée plus grandes.

Les dieux m'avaient presque tout donné. Mais je me laissai leurrer et m'accordai de longues périodes de repos insensé et sensuel. Je m'amusai à

faire le flâneur, le dandy, l'homme à la mode. Je m'entourai de petits caractères et d'esprits mesquins. Je devins le prodigue de mon propre génie et j'éprouvai une joie bizarre à gâcher une éternelle jeunesse. Las d'être dans les hauteurs, je descendis délibérément dans les profondeurs, à la recherche de sensations nouvelles. Ce qu'était pour moi le paradoxe dans la sphère de la pensée, la perversité le fut dans la sphère de la passion. Le désir, à la fin, fut une maladie, ou une folie, ou tous les deux. Je devins insouciant de la vie des autres. Je pris mon plaisir où il me plut, et passai. J'oubliai que chaque menue action quotidienne forme ou déforme le caractère et que, par conséquent, ce qu'on a fait dans le secret du cabinet, on devra, quelque jour, le crier sur les toits. Je cessai d'être le maître de moi-même. Je ne fus plus le capitaine de mon âme et je l'ignorai. Je permis au plaisir de me dominer et j'aboutis à une horrible disgrâce. Il ne me reste plus à présent qu'une chose : l'humilité absolue. » (1).

(1) *De Profundis*, trad. H.-D. Davray, p. 51 et s.

Cet aveu d'une irrémédiable défaite est émouvant, mais d'autres pages le contredisent et pourraient créer un doute sur sa sincérité. Or Wilde fut toujours sincère pour qui sait lire et comprendre.

« Ce fut certainement un homme extraordinare, d'une originalité très belle, mais qui s'ingénia à cacher ses dons sous un manteau acheté au magasin des nouveautés conventionnelles et à la mode d'un jour » (1).

Ce qui le perdit fut de se figurer qu'il était possible d'user pour de nobles desseins de tout ce qui s'agite dans l'âme humaine. Chacun de nous, en effet, est un peuple d'êtres mystérieux, d'un groupement éphémère, et qui se déchirent en des révolutions intestines. C'est avec ces soldats qui n'obéissent presque jamais ou désertent et se retournent contre nous, qu'il nous faut soutenir les assauts de mille ennemis. Wilde essaya de les connaître tous. Il les crut capables de se plier à l'instinct, si puissant en lui, qui l'orientait, où qu'il allât, vers la Beauté.

(1) Hugues Rebell.

Cela dura peut-être assez pour le persuader de sa force et le réveil vint trop tard.



Je me suis interdit d'écrire une biographie. Je ne connais que l'écrivain, et l'homme est trop vivant encore et si blessé ! J'ai la dévotion des plaies, et le plus beau rite de cette dévotion est le geste qui voile. C'est pourquoi je cite volontiers ceux qui négligent les accidents et tâchent à nous découvrir l'âme. Cette méditation sur une âme très belle serait donc inutile si je négligeais les témoignages.

Celui de M. Arthur Symons est un des plus précieux.

Dans son volume récent : « *Studies in Prose and Verse* », il qualifie Wilde un « poète d'attitudes » et très subtilement l'explique.

Lorsque la Ballade de la Geôle de Reading *fut publiée, dit-il, il parut à certains qu'un tel retour*

et qu'une si brusque connaissance de la réalité était précisément le nécessaire pour mettre en rapport avec la vie et l'art un talent extraordinaire, si éloigné des choses de l'expérience commune, fantastiquement seul dans une région d'abstractions intellectuelles. Dans ce poème où un style formé en d'autres plans semble étonné d'être subitement employé à ces nouveaux desseins, nous voyons une grande imagination théâtrale à qui la pitié et la terreur sont venues en personne et non plus comme des marionnettes dans un jeu. D'après ce point de vue, la vie humaine a toujours été quelque chose joué sur une scène, comédie dans laquelle le rôle d'un sage est de s'asseoir et de rire, mais à laquelle il peut aussi prendre part avec dédain, comme sous le masque du carnaval. Mais l'intelligence impartiale et dédaigneuse pour qui la condition humaine n'a jamais été un fardeau en vient maintenant à l'incapacité de s'asseoir à l'écart et de rire ; et derrière tant de masques portés et enlevés, elle a vu peu à peu que rien n'a été désirable dans l'illusion. Ayant vu, comme voit l'artiste, plus loin que la moralité, mais avec un coup d'œil assez partial pour l'oublier en route, l'intelligence en est enfin arrivée

à découvrir la moralité avec douleur et au prix d'incalculables détresses. Et maintenant, devenue si récemment familière avec ce qui est digne de pitié et ce qui semble injuste dans l'arrangement des affaires humaines, l'intelligence est naturellement allée aux extrêmes et a accepté d'une part l'humanitarisme, de l'autre le réalisme comme ayant une réelle valeur en matière d'art. Singulier instinct de l'intelligence que cette nécessité de porter les choses à leur plus haut point de développement, à être plus logique que la vie ou l'art, deux choses cependant capricieuses et illogiques, où les conclusions ne découlent pas toujours des prémisses...

Son intelligence était dramatique et tout l'homme était moins une personnalité qu'une attitude...

C'est précisément dans ces attitudes qu'il était le plus sincère : elles représentaient ses intentions, elles représentaient la meilleure partie de lui-même, la part inachevée. Ainsi son attitude envers la vie et envers l'art ne fut pas atteinte par sa conduite. Ses fières revendications si parfaitement et essentiellement justes, touchant la place que l'artiste doit occuper dans le monde de la pensée, et la beauté dans le monde matériel, ne sont nullement invalidées

par son propre échec à créer la beauté pure et à devenir un artiste honnête. Un talent assez ardent et vivace pour être presque du génie le poussait incessamment à l'action, mais à l'action mentale.

...En se figurant, comme il l'a fait, qu'il est possible de connaître avec beaucoup de soin « la qualité morale de nos moments comme ils passent » pour les régler d'après notre idéal d'une manière plus continue et plus consciente que la plupart n'ont jamais essayé de le faire, il a créé pour lui une foule d'âmes, âmes d'un dessin compliqué, d'une couleur travaillée, tissées en une infinité de petites cellules, chacune la demeure d'un étrange parfum, peut-être d'un poison. Chaque âme avait son propre secret et restait séparée de l'âme qui était partie avant elle et de celle qui devait venir après. Et ce montreur d'âmes ne s'apercevait pas toujours qu'il jonglait avec les choses réelles, car pour lui elles n'étaient guère plus que les balles en verres de couleur jetées en l'air par le jongleur qui les rattrape l'une après l'autre. Car les âmes étaient généralement contentes d'être des jouets ; de temps à autre elles prenaient une malicieuse revanche et devenaient si réelles que le jongleur lui-même s'en apercevait.

Mais lorsqu'elles devenaient trop réelles, il devait continuer à les lancer en l'air et à les rattraper quoique cependant le jeu eût perdu pour lui de son intérêt. Mais comme il restait toujours maître de lui-même, les assistants, le monde ne voyaient pas la différence (1).

C'est ainsi que ne voulant vivre que pour soi, Wilde s'est laissé surprendre à vivre pour les autres. Son perpétuel souci d'étonner fut une des causes de sa chute. Et que de richesses intérieures on devine cependant si l'on écarte le rideau mouvant de ses paradoxes.

Ce livre d'*Intentions*, qu'une élégante et fidèle traduction révèle aujourd'hui pour la première fois au lecteur français, illustre de façon parfaite les dons inestimables de ce rare esprit aussi bien que le côté spécieux de sa nature.

Ceux qui l'ont écouté, Saint-Jean-Bouche-d'or au sourire ambigu, se parler, se traduire, les emporter et se perdre pour leur ravissement

(1) Arthur Symons, *Studie in Prose and Verse*, Londres 1905 (trad. Edouard et Louis Thomas, « la Plume », 1er mai 1905).

éphémère dans le royaume irréel de la plus capricieuse fantaisie, le retrouveront au cours de ces pages, parfois étonnamment profond et grave, toujours charmeur.

Quant aux problèmes posés en ce livre paradoxal et tacheté d'apparentes contradictions, les vouloir résoudre serait ambitieux et puéril.

Le mensonge est-il l'essence même de l'Art, de tous les arts?

L'accord parfait d'une vie très belle, ordonnée et pure, et du culte de la Beauté est-il impossible et chimérique ?

Le divorce est-il permanent et nécessaire entre l'Ethique et l'Esthétique ?

Devons-nous, sous des masques fleuris d'un sourire emprunté, nous laisser emporter par tous les remous de l'instinct ?

La Critique est-elle au-dessus de l'Art ? l'interprète au-dessus du créateur ? Faut-il modifier le profond axiome « comprendre c'est égaler » non pas même en celui, plus profond peut-être, « comprendre c'est achever » mais en celui, tout au moins étrange au premier regard « comprendre c'est dépasser » ?

Questions dont plusieurs ne sont posées en ce livre et résolues avec audace que pour faire admirer la nonchalante souplesse d'un jongleur de mots.

Sur cet aspect particulier du livre, les notes de Rebell sont de l'intérêt le plus vif. Elles font regretter davantage ce plaisir à jamais perdu que nous eût apporté son étude où sans doute il eût très finement analysé, après les réserves qu'on va lire, ce que l'œuvre de Wilde contient de savoureux et de vrai.

« *Intentions* est une étude sur le génie artificiel, la culture et l'instinct. C'est un très curieux document. Ce n'est pas une œuvre belle en elle-même. Toutes ces théories âgées d'une quinzaine d'années nous paraissent ridées, décrépites. Mais les théories de nos jeunes artistes contemporains sur la vie, la nature, l'art social ne sont pas plus assurées contre la mortalité. Qu'ils songent en lisant ce livre que leur esthétique paraîtra bientôt aussi vieille que celle-ci. Il ne s'agit pas d'écrire des romans, des poésies, des drames idéalistes ou réalistes, pessimistes ou optimistes, Schopenhauriens ou Nietzs-

chéens, mais des œuvres sincères. Toutes les doctrines ne sont que bavardages propres à amuser des dames sans beauté et des esprits stériles.

« On trouve dans *Intentions* plus d'une vérité, mais le ton est si paradoxal qu'on risque de méconnaître tout ce qu'il y a de sincère et de juste dans ce petit livre.

« ... Wilde est le dernier représentant de cet art anglais du XIXe siècle qui, chez Shelley d'abord, chez les préraphaélites ensuite, et chez le peintre américain Whistler enfin, tendit à une expression constamment idéale et élégante du monde. L'art n'était pas fait pour la vie, c'était le contraire : la vie n'avait pas d'autre valeur que d'être une matière pour le poète et le peintre. Théories singulières, certes, mais qu'importent les théories ? Elles ne servent au grand artiste qu'à rendre son génie plus puissant, en concentrant toutes ses forces sur une même voie, en l'unifiant au lieu de l'éparpiller. Avec ou en dépit de ses théories, Shelley a écrit ses poèmes, Whistler a peint ses tableaux ; si leur esthétique était mauvaise, on ne peut

dire du moins qu'elle fut dangereuse, puisqu'elle leur permit d'accomplir des chefs-d'œuvre. Wilde, par malheur, était esthète avant d'être poète. Il produisait ses œuvres comme des gageures. En lui on observe cette corruption singulière d'une très belle sensibilité d'artiste par son entourage. Ce sont les salons qui ont perdu Wilde ou, ce qui revient au même, le désir de leur plaire et de les éblouir. Ce même malheur fût peut-être arrivé à Mérimée sans sa haute et vigoureuse intelligence; et de fait, plus d'une fois il perdit son temps à composer des « *Chambres bleues* », quand il eût été capable sans doute de produire d'autres « *Colomba* », d'autres « *Vases étrusques* » (1).

Ces observations du brillant écrivain sont d'une justesse absolue. Il serait imprudent toutefois de conclure à son dédain de l'œuvre qu'il traduisit avec une dévotion si parfaite, goûtant, comme il nous le disait lui-même, de ce ton réticent qui lui était familier, un certain

(1) Hugues Rebell.

réconfort dans ce travail un peu ingrat. C'est, en effet, sur son lit de souffrance qu'il l'acheva, peu de jours avant cette mort prématurée qui mit en deuil les fervents du beau langage et des hautes pensées.

Intentions est bien loin de ne contenir que des paradoxes. Ceux qui s'y trouvent, en tout cas, sont très divers par essence. Les uns, purs divertissements verbaux, sont à négliger après l'attention d'une seconde que leur accorde notre surprise. Les autres sont d'une plus noble famille et créent l'étonnement durable et fécond du paradoxe né viable s'il est une vérité neuve. Ils introduisent, dans le paysage mental, ce dérangement subit de perspective qui contraint l'esprit à monter ou à descendre et lui fait ainsi découvrir d'autres horizons. Et quelle erreur ce serait de ne pas sentir l'immense, le profond amour de la beauté qui hanta jusqu'à la fin l'âme de Wilde ? Si artificiel que puisse apparaître son œuvre au premier regard, il y reste encore assez de l'homme qui fut incomparable. On sent qu'il appartient à la race élue de ceux que touche « l'esprit de l'heure » et rendent à

ce toucher les plus belles notes. Ceux-là ont le privilège de ne pouvoir proférer aucun mot sans que l'on perçoive, au moins confusément, l'harmonie splendide d'un accompagnement presque universel des idées. Un chœur suit tous leurs gestes.

N'est-ce pas un artiste celui qui écrivit les admirables pages sur Shakespeare, sur l'art Grec et d'autres thèmes supérieurs que l'on trouvera dans ce livre?

C'est plus qu'un artiste celui qui nota cette suggestive pensée : que l'humilité de la matière d'une œuvre d'art est un élément de culture. Et si nous l'entendons proférer que « la pensée est une maladie », il faut comprendre qu'il s'agit de l'analyse. *« Nous vivons à une époque qui lit trop pour être sage et qui pense trop pour être belle »*.

Nos yeux ne voient plus dans les statues antiques que l'animalité glorifiée, les enfants muets pour nous du dieu Pan qui est mort. Nous sommes des cerveaux qu'engourdit la chair, peut-être parce que nous traitons celle-ci comme une esclave.

« Le culte des sens, écrit Wilde, fut souvent et très justement blâmé ; les hommes ressentent un naturel instinct de terreur pour des passions et des sensations plus fortes qu'eux et qu'ils ont conscience de partager avec des formes d'existence d'une organisation inférieure. Mais il est probable que la véritable nature des sens n'a jamais été comprise et qu'ils sont demeurés sauvages et animaux simplement parce que le monde a cherché à les réduire en soumission ou à les tuer par la douleur au lieu de viser à en faire les éléments d'une nouvelle spiritualité dont un subtil instinct de beauté sera la caractéristique dominante (1). »

J'aimerais trouver ici la clef de certaines « métamorphoses » du poète avant que la Circé terrible ait passé.

On dit que le petit roi de Rome, regardant par une fenêtre du Louvre la rue fangeuse où jouaient des gamins, triste au milieu d'une cour embaumée et divinement adulatrice, s'écria : « Je voudrais me rouler dans cette belle boue. »

(1) Sebastian Melmoth, p. 61 (trad. C. G.).

Il semblerait qu'au point de vue sentimental, Wilde ait eu ce désir morbide, mais il valait mieux et de sereines aspirations le hantèrent avant qu'il prît place au mauvais Banquet.

Il avait le goût du « discipulat », interrogeait les jeunes gens sur leurs études, leur esprit, avec l'intérêt d'un directeur de conscience, se grisait de leur enthousiasme, s'entoura d'une cour de plus en plus mêlée... Païen vigoureux, ardent, enivré de souvenirs antiques, écœuré de ses succès mondains, il voulut peut-être revivre

Ces héroïques jours où les jeunes pensées
Allaient chercher leur miel aux lèvres d'un Platon.

Mais cet artificiel de l'art était un réaliste de la vie. Il cultivait en lui ce quiétisme qui se croit invulnérable.

« Quand nous parvenons à la vraie culture qui est notre but, nous atteignons cette perfection dont ont rêvé les saints, la perfection de ceux à qui le péché est impossible, non par les renoncements de l'ascète, mais parce qu'ils peuvent faire tout ce qu'ils désirent sans blesser l'âme et ne peuvent rien

désirer qui lui nuise, l'âme étant une entité si divine qu'elle peut transformer en éléments d'une expérience plus riche ou d'une susceptibilité plus délicate, ou d'un nouveau mode de pensée, des actes ou des passions qui seraient vulgaires chez les gens vulgaires, ignobles chez les gens sans éducation, ou vils chez les gens sans pudeur. » (1)

Nous voici déjà bien loin du rêve antique.

Hélas ! Il oublia Diotime pour courir à Caprée.

Ce tribunal où il lutta vainement « pour ne pas être nu devant les hommes » l'entendit proclamer ce qu'il avait désiré et peut-être atteint.

— Quelle interprétation, demanda le juge, pouvez-vous donner de ce vers :

Je suis l'Amour qui n'ose dire son nom.

— L'Amour dont il s'agit ici, répondit Wilde, est celui qui existe entre un homme et un jeune homme, l'amour de David et de Jonathan. C'est de cet amour que Platon fit la base de sa philosophie ; c'est lui que chantent les sonnets de

(1) *Intentions*, p. 218.

Shakespeare et de Michel-Ange. C'est une profonde affection spirituelle, aussi pure qu'elle est parfaite... C'est beau, c'est pur, c'est noble, c'est intellectuel, cet amour d'un homme possédant l'expérience de la vie et d'un jeune homme plein de toute la joie et de tout l'espoir de l'avenir.

Et, dans cette lutte au milieu des ténèbres, ce dut être le cri de son âme exaspérée, une gorgée d'air pur qu'il but au passage, un souvenir embaumé... puis des mots d'esprit revinrent, des traits mal décochés qui ne perçaient d'autres cœurs que le sien.

Il faut laisser tomber de lui-même dans l'oubli ce procès tristement fameux d'où Wilde sortit perdu, ruiné, en marche vers tous les deuils, au devant de la Mort qui déjà s'était levée pour lui.

Et s'il se défendit mal, au dire de quelques-uns, il faut avouer cependant qu'il fit les réponses qu'il fallait faire et, par certaines, obligea ses juges, porte-voix de la foule, à confesser la haine de qui se réclame de la Beauté.

« Si étrange que fût alors son attitude, elle

ne peut être indifférente à personne. Nous avons ri de l'esthète dont René Boylesve a fait un amusant portrait dans son beau roman *Le Parfum des Iles Borromées*, mais on ne peut rire de l'homme qui accepta avec ce détachement le supplice, qu'il connaissait, auquel il devait être condamné. Bien qu'il n'eût pas été un grand poète, bien qu'on prît prétexte de ses mœurs pour le condamner, c'était bien tout de même l'art et l'homme de lettres que l'on condamnait en lui. » (1).

« Nous ne connaissons pas, écrit Macaulay, à propos de Byron, de spectacle plus ridicule que celui du public anglais à un de ses périodiques accès de moralité. En général, enlèvements, divorces, querelles de famille passent à peu près inaperçus. Nous lisons le scandale, nous en parlons un jour et l'oublions. Mais, une fois tous les six ou sept ans, notre vertu se déchaîne. Nous ne pouvons tolérer que les lois de la religion et de la décence soient violées. Il nous faut tenir tête au vice. Il

(1) Hugues Rebell.

nous faut enseigner aux libertins que le peuple anglais apprécie l'importance des liens domestiques. Ainsi quelque malheureux qui n'est nullement plus dépravé que des centaines dont les fautes ont été traitées avec indulgence, se trouve choisi pour un sacrifice expiatoire... les classes supérieures le repoussent, les classes inférieures le sifflent. Il devient vraiment le souffre-douleur dont les seules angoisses doivent, croit-on, suffisamment payer toutes les transgressions de ses semblables. »

Une fois de plus, la douloureuse tradition du bouc émissaire s'était accomplie. Or ce dernier n'est pas seulement chargé des péchés de la tribu ; il emporte avec lui, plus lourd que ce fardeau, tout le fardeau de la haine des pécheurs. Et celui-là le hait le plus qui a sa part la plus grande dans le faix du misérable. Il se juge d'autant plus innocent que l'abjection du condamné est plus complète. Il aiderait le bourreau s'il le pouvait. Et la joie mauvaise que crée le scandale et la chute s'augmente de ce fait que la victime est un être supérieur.

On voit briller au fond des prunelles haineuses
L'orgueil mystérieux de souiller la Beauté.

Quelle ivresse ce dut être pour tant d'esprits infirmes, au milieu du silence que les plus braves n'osaient rompre, de vociférer contre l'Art et la Pensée en les dénonçant comme complices des égarements d'un de leurs adorateurs.

Nous eûmes ici du moins le beau spectacle de quelques courages. Hugues Rebell publia dans le « Mercure de France » cette *Défense d'Oscar Wilde* qu'on n'a pas oubliée. Des écrivains et des artistes s'unirent pour une protestation qui fut vaine. Mais on avait compris que les huées étaient féroces parce que l'homme au pilori était un poète, non parce qu'il avait offensé les mœurs de son temps. Et, parmi tous ceux dont la voix montait plus haut que les cris et les rires, Octave Mirbeau, un des maîtres du verbe, écrivit ces paroles de colère et de charité :

« On a beaucoup parlé des paradoxes d'Oscar Wilde sur l'art, la beauté, la conscience, la vie ! Paradoxes, soit ! Il en est, en effet, quelques-uns

qui furent excessifs, et qui franchirent, d'un pied leste, le seuil de l'Interdit. Mais qu'est-ce qu'un paradoxe, sinon, le plus souvent, la forme saisissante et supérieure, l'exaltation de l'idée ? Dès qu'une idée dépasse le bas niveau de l'entendement vulgaire, dès qu'elle ne traîne plus des moignons coupés dans les marécages de la morale bourgeoise, et que, d'un vol hardi, elle atteint les hauteurs de la philosophie, de la littérature ou de l'art, nous la traitons de paradoxe, parce que nous ne pouvons la suivre en ces régions inaccessibles à la débilité de nos organes, et nous croyons l'avoir à jamais condamnée en lui infligeant ce vocable de blâme et de mépris.

Pourtant, le progrès ne se fait qu'avec le paradoxe, et c'est le bon sens — vertu des sots — qui perpétue la routine. La vérité est que nous ne pouvons supporter que quelqu'un vienne violenter notre inertie intellectuelle, notre morale toute faite, la sécurité stupide de nos conceptions moutonnières. Et, au fond, c'est là qu'est, dans l'esprit de ceux qui le jugèrent, le véritable crime d'Oscar Wilde.

... On ne lui a pas pardonné d'être l'homme de

pensée et l'esprit supérieur — par conséquent dangereux — que véritablement il est.

Wilde est jeune, il a devant lui tout un avenir, il a prouvé, par des œuvres charmantes et fortes, qu'il pouvait beaucoup pour la beauté et pour l'art. N'est-ce donc point une chose abominable que, pour réprimer des actes qui ne sont point punissables en soi, on risque de tuer quelque chose de supérieur aux lois, à la morale, à tout : de la beauté ! Car les lois changent, les morales se transforment; et la beauté demeure immaculée, sur les siècles qu'elle seule illumine » (1).

(1) Viendra-t-il un jour où les actes des hommes ne seront plus jugés au nom d'une religion et d'une morale, mais uniquement au point de vue de leur importance sociale ? où les mêmes délits accomplis par un homme d'esprit, de génie ou seulement un homme élégant et spirituel et par un rustre ne seront pas également condamnés ? Hélas ! loin de croire au progrès, j'imagine que nous sommes bien inférieurs à nos ancètres en tolérance et surtout que l'idée d'égalité, la ruine du sentiment de hiérarchie compromet l'existence des meilleurs. On réprouve au surplus non le crime mais tout ce qui s'écarte des mœurs communes. Tel accusé de ne pas « être semblable aux autres » inspire de l'aversion, de l'horreur à ceux qui s'inclinent respectueusement devant quelque heureux escroc, et la police qui laisse s'accomplir si aisément dans nos grandes villes vols et assassinats vient en force arrèter ou dévaliser le libraire qui tient dans son arrière-boutique quelques images où les gestes de l'amour sont librement représentés. Ces persécutions mesquines feraient sourire si chacun, pour une raison ou pour une autre, n'y était pas exposé. Les hommes sont d'autant moins libres aujourd'hui qu'ils sont soumis à plus de préjugés. De féroces geôliers

Quant à la peine prononcée contre Wilde, celle du *hard labour*, aucune description ne vaut, pour témoigner de sa sévérité barbare, la réponse que fit le défenseur du poète, Sir Edward Clarke, au correspondant d'un journal parisien (1).

Wilde la subit jusqu'au bout. Le seul adoucissement fut cette permission, accordée vers la fin, d'avoir des livres et d'écrire. Et il lut Dante tout entier, s'arrêtant à l'*Enfer*, plus longuement. C'était son « chez lui » désormais.

Avant que les portes de la geôle eussent été verrouillées, il écrivit, mais d'une plume trempée dans une encre sans couleur, des lettres qu'on nous a livrées plus tard et qui ne nous

sont en eux pour les accabler, pour les anéantir. Ils ne croient plus en Dieu, mais ils croient à une science vaine qui, sans deviner seulement la diversité des êtres, a établi un type unique d'homme sain, d'homme vertueux qui n'a jamais existé que dans l'imagination des niais ; ils ne pratiquent plus aucune religion mais les sentences d'une justice humaine et trop souvent vénale les frappent davantage qu'autrefois l'excommunication d'un Pape.

HUGUES REBELL.

(1) « Mon opinion est qu'Oscar Wilde fera toute sa peine. Il a subi la condamnation la plus sévère qui pût lui être infligée. Vous n'avez point idée de l'extrême sévérité de cette peine. Le *hard labour*, dont la traduction littérale en français est : travail dur, comprend un régime implacable dans son absorbante régularité et ses exigences.

Oscar Wilde, dont les cheveux, les longs cheveux d'esthète, ont été

appartenaient pas. Ces lettres adressées à l'Ami sont déchirantes. Je les crois infiniment sincères. Ce n'est pas de la littérature, mais le cri d'un malheureux cœur qui se rattache au lambeau du seul cœur humain qu'il croit resté fidèle. On ne peut sourire de ce ton passionné, à peine au diapason des douleurs ressenties, à l'effroi de la déréliction parfaite où la lâcheté humaine l'a réduit. Qu'il évoque alors celui qu'il avait vu paré de toutes les grâces de la jeu-

coupés ras, est vêtu d'un costume de toile à voile marqué d'une flèche, ce qu'on appelle un *broad arrow*, signe distinctif des convicts. Sa cellule, très étroite, a pour tout meuble un lit ou pour mieux dire une planche reposant sur quatre pieds et sur laquelle on a placé une couverture. Il n'y a pas de matelas et l'oreiller est en bois. A quelques pas de là, un escabeau.

Oscar Wilde est soumis à trois sortes de travaux. D'abord, dans sa chambre il doit procéder, pendant un certain nombre d'heures, assis sur son escabeau, à la réduction en tous petits morceaux, d'énormes cordes goudronnées, de ces cordes dont on se sert pour amarrer les navires. Il fait ce travail à l'aide d'un clou et de ses ongles. Travail pénible, atroce, fait pour déchirer, abîmer irrémédiablement les mains.

Puis on le conduit dans une cour où il déplace un certain nombre de boulets de canon, les transportant un à un d'un endroit à un autre et les plaçant en des tas symétriques. Le travail n'est pas plutôt achevé qu'il est détruit par Wilde lui-même et le prisonnier est obligé de reporter les boulets à l'endroit primitif, un à un.

Enfin il est soumis à la peine du *tread mill*, la plus dure de toutes. Figurez-vous une immense roue à l'intérieur de laquelle se trouvent des marches circulaires. Oscar Wilde, placé sur une des marches, fait mouvoir

nesse et lui souriant comme un miroir limpide de son intelligence merveilleusement artiste, il n'y a là rien que de très naturel et de très simple, et cette évocation s'embellissait de toute l'horreur actuelle comme le plus faible rayon s'avive de l'opacité des ténèbres.

Je ne veux pas rechercher s'il trouva plus tard le réconfort tant désiré, le havre de paix en ce même lieu qui l'avait vu sombrer, ni si ces

aussitôt la roue à l'aide de ses pieds. Les marches se succèdent ainsi sous ses pieds dans une évolution rapide et régulière. Ses jambes sont soumises par là à un mouvement précipité qui devient une fatigue énervante, affolante au bout de quelques minutes. Mais il doit maîtriser cette fatigue, cet énervement, cette souffrance, et continuer à jouer des jambes, sous peine d'être renversé par l'action même de la roue, enlevé et projeté. Cet exercice fantastique dure un quart d'heure. On donne à Wilde cinq minutes de repos, puis l'exercice recommence.

Il est toujours seul et ne peut parler à son geôlier qu'à certains moments. Toute correspondance lui est interdite et toute lecture, sauf celle d'une bible et d'un livre de prières placé à la tête de la planche qui lui sert de lit. On pense que ses parents ne seront admis à le voir qu'à la fin de l'année.

Comme nourriture, on lui sert de la viande et du pain noir. Il ne boit que de l'eau, naturellement. Les repas sont à heure fixe, car il est de toute importance qu'il suive un régime régulier pour accomplir les travaux si durs auxquels il est soumis tous les jours.

...Beaucoup de convicts, dans le cas d'Oscar Wilde, ont dit, en sortant de prison, qu'ils eussent préféré dix ans de servitude pénale à ces deux années de *hard labour*. La souffrance morale égale la souffrance physique. Je vous le répète, c'est la peine la plus sévère dont notre loi dispose. »

paroles amères que recueillit André Gide, font allusion au cas ici même évoqué : « Non, il ne me comprend pas ; il ne peut plus me comprendre. Mais je le lui répète dans chaque lettre : Nous ne pouvons pas suivre la même route ; vous avez la vôtre ; elle est très belle ; j'ai la mienne. La sienne, c'est celle d'Alcibiade ; la mienne est maintenant celle de Saint-François d'Assise. »

Et sa dernière œuvre en prose est ce « *De Profundis* » qui nous le montre si différent et cependant toujours le même, repris du perpétuel souci d'une attitude, rêvant qu'avec de la douleur et du repentir, il reprendra, mais sur un ton plus humble, l'hymne païen qu'on avait étouffé. On songe à ce geste du grand Talma, moribond et ne le sachant pas, prenant les peaux de son cou amaigri et s'écriant : « Voilà ce qui ne fera pas mal pour le visage du vieux Tibère. »

Ce qui donne au livre même un ton si particulier, c'est donc bien moins l'accent qui en est admirable que l'ironie, maintenant perçue, de la réponse du Destin aux résolutions hautaines

dont il est empli. Il semble que la Mort se lève à chaque page pour ricaner devant le beau chanteur. Et rien ne semble plus amer que ces appels à la Nature, du poète immolé de ses propres mains aux dieux trompeurs de l'art factice.

Ce n'est pas le chant royal, la joie trépidante d'un Whitman, la douceur mollissante d'Emerson mais la mélopée d'un cœur atteint au plus secret de sa chair.

« *Je tremble de plaisir quand je songe que le jour même de ma sortie de prison, le faux ébénier et le lilas fleuriront tous deux dans les jardins et que je verrai le vent remuer, beauté mouvante, l'or balancé de l'un et faire à l'autre secouer la pourpre pâle de ses plumets, à ce point que l'air tout entier sera l'Arabie pour moi...* » (1)

C'était un convalescent, hélas ! un moribond, qui se rêvait ne trouvant plus que des baumes dans toutes les plantes de la terre.

« *Mais la Nature, dont les douces pluies tombent aussi bien sur les justes que sur les injustes, aura dans*

(1) *De Profundis*, Londres 1905 (trad. C. G.).

les rochers des fentes où je pourrai me cacher, et de secrètes vallées dans le silence desquelles je pourrai pleurer sans être inquiété. Elle étoilera la nuit avec ses astres afin que je puisse cheminer dans les ténèbres sans trébucher, et elle enverra le vent souffler sur la trace de mes pas afin que personne ne me pourchasse ; elle me lavera dans ses grandes eaux et me guérira avec ses herbes amères. » (1)

On sait comment il mourut loin d'elle, dans le gris désolé d'une chambre hostile.....

Et j'évoquerai, pour finir, un autre nom, celui d'un poète qui s'égara, lui aussi, dans cette forêt autrement obscure que celle de Dante, « parce que la voie droite était perdue. »

Ce poète est nôtre, et le bruit de sa gloire et les échos de son œuvre ont bien ce timbre auquel on reconnaît ce qui ne lassera pas les oreilles humaines, un poète dont la vie pourrait se mettre en parallèle avec la vie d'Oscar Wilde. Mais le Pauvre Lélian est d'une race d'esprits trop différente pour que des accidents pareils créent un rapprochement possible.

(1) *De Profundis*, trad. H.-D. Davray, p. 141.

Verlaine est le poète de la spontanéité parfaite, le poète d'instinct, celui qui « a entendu des voix que nul autre avant lui n'avait entendues ». Du vers métallique, du vers trop souvent *parlé* des artistes de la langue, il a fait une musique impondérable, un chant si suave et si pénétrant qu'il nous accompagne et nous hante comme un chuchotement passionné. Son âme anachronique et délicieuse s'est donnée toute entière, dans cette musique créée par elle et pour elle seule. Et nous avons oublié bien des voix orgueilleuses pour la flûte en roseau de ce faune baptisé.

Le poète anglais fut plus complexe et moins humain.

Ses erreurs ont à l'origine un besoin d'étonner. Ce qui nous arrête et nous émeut, c'est qu'elles devinrent terriblement réelles par cette impérieuse loi qui oblige certains esprits à incarner tous leurs rêves.

Quant à l'œuvre, si elle est exquise, elle n'est pas émouvante. Elle pourrait suffire à rendre célèbre plus d'un artisan des lettres, mais notre exigence à son égard vient de ce

désaccord aperçu nettement entre l'homme plein d'une vie intense et l'esthète trop habile qui l'élabora.

C'est d'ailleurs ce divorce entre l'intelligence et la volonté qui fut tout le drame de la vie du poète anglais. Il serait étrange, en effet, de ne donner ce nom qu'à la fin lamentable d'une aussi brillante existence, pour cette seule raison qu'il y eut une catastrophe extérieure. Impuni et persistant en sa recherche d'excitations qu'il n'eut plus même orné du nom d'expériences — et d'autres plus terribles seraient venues que n'atteignent pas les lois humaines — peut-être serait-il tombé si bas que sa vie d'artiste eût cessé. Et c'eût été la véritable tragédie. D'aussi belles intelligences ne peuvent complètement mourir, et c'est leur châtiment. Des soubresauts les agitent qui trahissent, sous les rires menteurs, la lente agonie du poète mal assassiné, levant encore ses pauvres yeux éteints vers la Lumière...

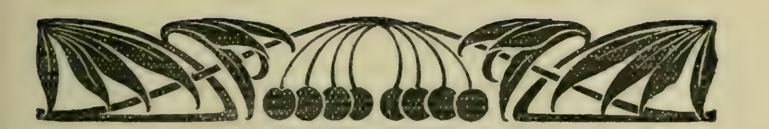
Nous ne pouvons plus être païens, nous avons été crucifiés.

Charles Grolleau.

Le Déclin du Mensonge

Personnages : Cyrille et Vivian.

Décor : La bibliothèque d'une maison de campagne dans le comté de Nottingham.



Le Déclin du Mensonge

DIALOGUE

Cyrille, *entrant par la porte ouverte sur la terrasse.* — Mon cher Vivian, ne vous cloîtrez donc pas tout le jour dans la bibliothèque. Voici un après-midi d'un charme parfait. L'air est exquis. Une brume est sur les bois comme la fleur pourprée sur les prunes. Allons nous coucher sur l'herbe, fumer des cigarettes et jouir de la Nature.

Vivian. — Jouir de la Nature ! Ce m'est une joie de vous dire que j'ai complètement perdu cette faculté. On nous enseigne que l'Art nous fait aimer la Nature plus que nous ne l'aimions auparavant ; qu'il nous révèle ses secrets et qu'après une patiente étude de

Corot et de Constable nous découvrons en elle ce qui avait échappé à notre observation. Mon expérience personnelle est que plus nous étudions l'Art, moins nous nous soucions de la Nature. Ce que l'Art nous révèle en réalité c'est le manque de plan de la Nature, ses crudités curieuses, son extraordinaire monotonie, son état d'inachèvement absolu. La Nature a de bonnes intentions, sans doute, mais Aristote l'a dit autrefois, elle ne peut les réaliser. Quand je regarde un paysage, je ne puis me défendre d'en voir tous les défauts. Il est heureux pour nous, toutefois, que la Nature soit si imparfaite, car, autrement, nous n'aurions pas d'art. L'art est notre protestation ardente, notre vaillant effort pour enseigner à la Nature sa vraie place. Quant à l'infinie variété de la Nature, c'est un simple mythe. On ne saurait la trouver dans la Nature elle-même, mais dans l'imagination, la fantaisie ou la cécité cultivée de l'homme qui la regarde.

Cyrille. — Eh bien ! vous ne regarderez pas le paysage. Vous vous étendrez sur l'herbe pour fumer et causer.

Vivian. — Mais la Nature est si dépourvue de confort. L'herbe est dure, humide, elle est pleine d'aspérités et d'affreux insectes noirs. Voyons ! le plus humble ouvrier de Morris peut vous faire un siège plus confortable que ne le saurait faire toute la Nature. Elle pâlit devant les meubles de « la rue qui prit son nom à Oxford » ainsi que le phrasa de

façon si laide le poète que vous aimez tant. Je ne me plains pas. Si la Nature eût été confortable, l'humanité n'aurait jamais inventé l'architecture et je préfère les maisons au plein air. Dans une maison, nous avons tous la sensation des proportions exactes. Tout nous est subordonné, tout est façonné pour notre usage et notre plaisir. L'égotisme même, si nécessaire au sens exact de la dignité humaine, est entièrement le résultat de la vie d'intérieur. Au dehors on devient abstrait et impersonnel. Notre individualité nous abandonne absolument. Et puis la Nature est si indifférente, si dédaigneuse.

Chaque fois que je me promène ici dans le parc, je sens toujours que je ne lui suis rien de plus que le bétail qui broute sur le talus ou la bardane qui fleurit dans le fossé. La Nature hait l'Esprit, rien n'est plus évident. Penser est la chose la plus malsaine qui soit au monde et l'on en meurt tout autant que d'une autre maladie. Heureusement, en Angleterre du moins, la pensée n'est pas contagieuse. Notre physique splendide en tant que peuple est entièrement dû à notre stupidité nationale. J'espère que nous serons capables de conserver ce grand rempart historique pendant de longues années à venir, mais j'ai peur que nous ne commencions à trop nous raffiner ; même celui qui est incapable de s'instruire s'est mis à enseigner. Voilà le point où en est venu notre enthousiasme pour l'éducation. En attendant, vous

feriez mieux de retourner à votre fastidieuse et confortable Nature et me laisser corriger mes épreuves.

CYRILLE. — Vous avez écrit un article ! Cela ne semble pas très logique après ce que vous venez de dire.

VIVIAN. — Qui a besoin d'être logique? Le lourdaud et le doctrinaire, ces gens ennuyeux qui mènent leurs principes jusqu'à la fin amère de l'action, jusqu'à la *reductio ad absurdum* de la pratique. Pas moi. Comme Emerson, j'inscris le mot « caprice » sur la porte de ma bibliothèque. Au reste, mon article est réellement un avertissement salutaire et de valeur. Si l'on y prend garde, il pourra se produire une nouvelle Renaissance de l'Art.

CYRILLE. — Quel en est le sujet ?

VIVIAN. — Je pense l'intituler : *Le Déclin du Mensonge* ; protestation.

CYRILLE. — Le mensonge ! J'aurais cru que nos politiciens en entretenaient l'habitude.

VIVIAN. — Je vous assure que non. Ils ne s'élèvent jamais au-dessus du niveau du fait dénaturé, et condescendent jusqu'à prouver, discuter, argumenter. Comme cela diffère du caractère du vrai menteur avec ses dires francs et sans peur, sa superbe irresponsabilité, son dédain naturel et sain de preuve d'aucune sorte ! Après tout, qu'est-ce qu'un beau mensonge ? Simplement celui qui porte sa

preuve en lui-même. Si un homme est assez pauvre d'imagination pour apporter des preuves à l'appui d'un mensonge, il ferait aussi bien de dire sans biaiser la vérité. Non, les politiciens ne mentent pas. Peut-être pourrait-on dire quelque chose en faveur du barreau. Ses membres ont ramassé le manteau du Sophiste. Leurs ardeurs feintes et leur rhétorique irréelle sont délicieuses. Ils peuvent de la pire des causes faire la meilleure comme s'ils étaient frais émoulus des écoles Léontines et connus pour avoir arraché à des jurés hargneux un acquittement triomphal de leurs clients, même quand ceux-ci, ce qui souvent arrive, étaient d'une claire et indiscutable innocence. Mais le prosaïque les fait tourner court et ils n'ont pas honte d'en appeler à des précédents. En dépit de leurs efforts, la vérité doit jaillir. Les journaux eux-mêmes ont dégénéré. On peut leur accorder une absolue confiance. Cela se sent quand on parcourt leurs colonnes. C'est toujours ce qu'on ne peut lire qui arrive. J'ai peur que l'on ne puisse dire grand chose en faveur de l'homme de loi ou du journaliste. D'ailleurs, ce pour quoi je plaide c'est le Mensonge en art. Vous lirai-je ce que j'ai écrit ? Cela vous ferait beaucoup de bien.

Cyrille. — Oui, certainement, si vous me donnez une cigarette. Merci. Dites-moi ? A quel magazine destinez-vous ces pages ?

Vivian. — A la « Revue rétrospective ». Je crois vous avoir dit que les élus l'avaient ressuscitée.

Cyrille. — Qu'entendez-vous par « les élus »?

Vivian. — Oh ! les Hédonistes Fatigués, naturellement. C'est un club auquel j'appartiens. Nous sommes censés avoir, dans nos réunions, des roses fanées à la boutonnière et professer pour Domitien une sorte de culte. J'ai peur que vous ne soyez pas éligible. Vous êtes trop amoureux des plaisirs simples.

Cyrille. — Je serais blackboulé pour ma vitalité bruyante, je suppose !

Vivian. — Probablement. En outre, vous êtes un peu trop âgé. Nous n'admettons aucune personne de l'âge ordinaire.

Cyrille. — J'imagine alors que vous devez vous ennuyer mutuellement de façon peu commune.

Vivian. — Evidemment. C'est une des raisons d'être du club. Maintenant, si vous me promettez de ne pas m'interrompre trop souvent, je vous lirai mon article.

Cyrille. — Me voici tout oreilles.

Vivian, *lisant d'une voix claire et musicale.* — « Le Déclin du Mensonge. Protestation. — Une des principales causes du caractère curieusement banal de presque toute la littérature de notre époque est de toute évidence le déclin du Mensonge considéré comme art, comme science et comme plaisir social.

Les anciens historiens nous donnaient des fictions délicieuses sous la forme de faits; le romancier moderne nous présente des faits stupides sous couleur de fiction. Le Livre-Bleu devient rapidement son idéal, aussi bien pour la méthode que pour la manière. Il a son fastideux *document humain*, son misérable petit *coin de la création* qu'il fouille avec son microscope. On le trouve à la Bibliothèque Nationale ou au British Museum, piochant son sujet avec impudence. Il n'a pas même le courage des idées des autres, mais insiste pour aller, en toute chose, directement à la vie et, finalement, entre les encyclopédies et son expérience personnelle, il échoue misérablement, ayant dessiné des types d'après le cercle familial ou la blanchisseuse hebdomadaire, et acquis un lot important d'informations utiles dont il ne peut jamais se libérer parfaitement, même en ses moments les plus méditatifs.

On peut difficilement évaluer l'étendue des dommages causés à la littérature par ce faux idéal de notre époque. Les gens parlent sur un ton détaché d'un « menteur né », comme ils parlent d'un « poète né ». Mais, dans les deux cas, ils ont tort. Le mensonge et la poésie sont des arts — des arts, Platon l'a vu, qui ne sont pas sans rapports mutuels — et ils réclament l'étude la plus attentive, la dévotion la plus désintéressée. Ils possèdent en effet leur technique, tout comme les arts, plus matériels, de la

peinture et de la sculpture ont leurs secrets subtils de forme et de couleur, leurs tours de main, leurs méthodes réfléchies. Comme on connait le poète à sa belle musique, ainsi l'on reconnaît le menteur à ses riches articulations rythmiques, et dans aucun cas l'inspiration fortuite du moment ne saurait suffire. La pratique ici comme ailleurs doit précéder la perfection. Mais, de nos jours, tandis que la mode d'écrire des vers est devenue beaucoup trop commune et devrait si possible être découragée, la mode de mentir est presque tombée en discrédit. Plus d'un jeune homme débute dans la vie avec un don naturel d'imagination qui, nourri par un entourage sympathique et de même esprit, pourrait devenir quelque chose de vraiment grand et de vraiment merveilleux. Mais en général, ce jeune homme n'arrive à rien. Ou bien il tombe en des habitudes nonchalantes d'exactitude...

Cyrille. — Cher ami !

Vivian. — Ne me coupez pas mes phrases. « ...ou bien il tombe en des habitudes nonchalantes d'exactitude, ou se met à fréquenter les gens âgés et bien informés. Deux choses qui sont également fatales à son imagination, — elles le seraient à celle de n'importe qui — et, en très peu de temps, il manifeste une faculté morbide et malsaine de dire la vérité, commence à vérifier toutes les assertions faites en sa présence, n'hésite pas à contredire les gens qui sont

beaucoup plus jeunes que lui et souvent finit par écrire des romans si pareils à la vie que personne ne peut croire à leur probabilité. Ceci n'est pas un cas isolé, mais simplement un exemple pris parmi beaucoup d'autres, et si l'on ne peut faire quelque chose pour réfréner ou au moins modifier notre culte monstrueux du fait, l'Art deviendra stérile et la Beauté disparaîtra de la terre.

Ce vice moderne — je ne lui connais réellement pas d'autre nom — a gâté M. Robert Louis Stevenson lui-même, ce maître délicieux de la prose fantastique et délicate. C'est en vérité, dépouiller une histoire de sa réalité que d'essayer de la faire trop vraie et la *Flèche Noire* est sans art au point de ne contenir aucun anachronisme dont put se vanter son auteur, tandis que la transformation du Dr Jekyll ressemble dangereusement à un cas tiré de *The Lancet*. Quant à M. Rider Haggard, qui possède réellement ou posséda jadis les façons d'un menteur parfaitement magnifique, il a maintenant une telle peur d'être soupçonné de génie que lorsqu'il nous conte quelque chose de merveilleux, il se croit obligé d'inventer une réminiscence personnelle, et de la mettre en note comme une sorte de confirmation poltronne. Et nos autres romanciers ne valent guère mieux. M. Henry James écrit la fiction comme s'il remplissait un devoir pénible et gaspille sur des sujets médiocres et d'imperceptibles « points de vue » son

style soigné et littéraire, ses phrases heureuses, sa preste et caustique satire. M. Hall Caine, il est vrai, vise au grandiose, mais il écrit dans le ton le plus aigu de sa voix. Et cela est si perçant qu'on n'entend rien de ce qu'il dit.

M. James Payn est un adepte de l'art de cacher ce qui ne vaut pas d'être découvert. Il pourchasse l'évidence avec l'enthousiasme d'un détective à la vue courte. A mesure qu'on tourne les pages, sa façon de tenir en haleine devient presque insupportable. Les chevaux du phaéton de M. William Black ne s'élèvent pas vers le soleil. Ils se contentent d'épouvanter le ciel du soir, avec de violents effets de chromos. En les voyant s'approcher, les paysans se réfugient dans le patois. Mrs. Oliphant babille plaisamment sur les vicaires, les parties de lawn-tennis, les domestiques et autres sujets fastidieux. M. Marion Crawford s'est immolé sur l'autel de la couleur locale. Il ressemble à cette dame qui, dans une comédie de langue française, parle sans répit du « beau ciel d'Italie ». En outre, il est tombé dans la mauvaise habitude de formuler de plates moralités. Il nous apprend sans relâche qu'être bon c'est être bon et qu'être méchant c'est être mauvais. Parfois il est presque édifiant. *Robert Elsmere* est, bien entendu, un chef-d'œuvre, un chef-d'œuvre du genre ennuyeux, la seule forme de littérature que les Anglais paraissent goûter pleinement. Un jeune rêveur de nos

amis nous disait que cela lui rappelait cette sorte de conversation qui s'engage au thé d'une sérieuse famille Non-conformiste et nous pouvons l'en croire. En vérité, ce n'est qu'en Angleterre qu'un tel livre pouvait voir le jour. L'Angleterre est le refuge des idées perdues. Quant à cette grande école de romanciers et qui s'accroît chaque jour, pour lesquels le soleil se lève toujours dans l'East End, la seule chose que l'on en peut dire est qu'ils trouvent la vie crue et la laissent non cuite.

« En France, bien que rien d'aussi délibérément ennuyeux que *Robert Elsmere* n'ait paru, les choses n'en vont guère mieux. M. Guy de Maupassant, avec sa pénétrante et mordante ironie et son style éclatant et solide, dépouille la vie des pauvres haillons qui la couvrent encore et nous montre des plaies hideuses et des sanies. Il écrit de sombres petites tragédies où tout le monde est ridicule, des comédies amères qui glacent le rire et font pleurer. M. Zola, fidèle au principe hautain qu'il formula dans un de ses *pronunciamentos* littéraires : « L'homme de génie n'a jamais d'esprit » est résolu à montrer que s'il n'a pas de génie, il peut au moins être stupide. Et comme il y réussit ! Il ne manque pas de puissance. Parfois, dans son œuvre, comme dans *Germinal,* il y a quelque chose d'épique. Mais cette œuvre est d'un bout à l'autre mauvaise, et cela non pas au point de vue moral mais au point de vue de

l'art. Considérée par rapport à une intrigue quelconque, elle est bien ce qu'elle doit être. L'auteur est d'une véracité parfaite et décrit les choses telles qu'elles arrivent. Que peut désirer de plus un moraliste? Nous n'avons aucune sympathie pour l'indignation morale de notre temps contre M. Zola. C'est tout simplement l'indignation de Tartuffe démasqué. Mais, au point de vue de l'art, que dire en faveur de l'auteur de l'*Assommoir*, de *Nana* et de *Pot-Bouille!* Rien. M. Ruskin décrivit un jour les personnages des romans de George Eliot comme pareils aux minables clients d'un omnibus de Pentonville, mais les personnages de M. Zola sont pires. Ils ont de tristes vices et des vertus encore plus tristes. L'histoire de leur vie est absolument sans intérêt. Qui se souvient de ce qui leur arrive? Nous demandons à la littérature la distinction, le charme, la beauté et le pouvoir imaginatif. Nous n'avons nul besoin d'être horripilés et écœurés par le récit des faits et gestes des basses classes.

M. Daudet est mieux. Il a de l'esprit, une touche légère et un style amusant. Mais il vient de se suicider littérairement· Personne ne peut plus s'intéresser à Delobelle et à son « Il faut lutter pour l'art », à Valmajour et à son éternel refrain sur le rossignol, au poète de Jack et à ses « mots cruels », depuis que *Vingt ans de ma vie littéraire* nous ont appris que ces personnages furent pris directement dans la vie. Ils

nous semblent avoir subitement perdu toute leur vitalité, les quelques qualités qu'ils ont pu posséder. Les seules personnes réelles sont celles qui n'existèrent jamais et si un romancier est assez méprisable pour demander à la vie ses personnages, il doit au moins prétendre qu'ils furent créés par lui et non s'en glorifier comme de copies. La justification d'un personnage de roman n'est pas que les autres personnes sont ce qu'elles sont, mais que l'auteur est ce qu'il est. Autrement, le roman n'est plus une œuvre d'art.

Quant à M. Paul Bourget, le maître du *roman psychologique*, il commet cette erreur de s'imaginer que les hommes et les femmes de la vie moderne peuvent être analysés sans fin en d'innombrables séries de chapitres. En somme, ce qui intéresse chez les gens de bonne compagnie — et M. Bourget s'échappe rarement du faubourg Saint-Germain, si ce n'est pour venir à Londres — c'est le masque que porte chacun d'eux, non la réalité qui s'abrite sous ce masque. C'est une confession humiliante, mais nous sommes tous pétris de même. Il y a dans Falstaff quelque chose d'Hamlet, dans Hamlet beaucoup de Falstaff. Le gros chevalier a ses heures de mélancolie et le jeune prince ses moments de grossier humour. Ce n'est que par des accessoires que nous différons les uns des autres : les vêtements, le genre, le ton de la voix, les opinions religieuses, la phy-

sionomie, les tics familiers et le reste. Plus on analyse les gens, plus les raisons de les analyser disparaissent. Tôt ou tard on en vient à cette terrible chose universelle qu'on nomme l'humaine nature.

Vraiment, quiconque a jamais travaillé parmi les pauvres le sait trop bien, la fraternité humaine n'est pas un simple rêve de poète, c'est la réalité la plus déprimante qui soit et la plus humiliante; et si un écrivain veut à toute force analyser les classes supérieures, il peut tout aussi bien écrire sur les vendeuses d'allumettes et les marchands des quatre-saisons.

Cependant, mon cher Cyrille, je ne vous retiendrai pas plus longtemps sur ce sujet. J'admets volontiers que les romans modernes sont bons en bien des points. Tout ce que j'entends affirmer, c'est qu'en masse, ils sont tout à fait illisibles.

Cyrille. — Certes, voilà une restriction très grave, mais je dois vous avouer qu'à mon sens quelques-unes de vos critiques sont plutôt injustes. J'aime *The Deemster*, et *The Daughter of Heth* et *Le Disciple* et *Mr. Isaac*; quant à *Robert Elsmere*, j'en suis tout à fait épris. Non que je le tienne pour une œuvre sérieuse. Comme exposé des problèmes qui s'imposent aux chrétiens sincères le livre est ridicule et suranné. C'est le *Literature and Dogma* d'Arnold moins la littérature. Cela date plus encore que les *Evidences* de Paley ou la méthode d'exégèse biblique

de Colenso. Peut-il exister quelque chose de moins impressionnant que ce héros malheureux annonçant gravement une aurore depuis longtemps levée et se méprenant, de façon si complète, sur sa véritable importance qu'il se propose de continuer sous un nouveau nom la vieille affaire. D'un autre côté, le livre contient plusieurs caricatures habiles et un tas de citations délicieuses, et la philosophie de Green sucre très plaisamment la pilule plutôt amère qu'est la fiction de l'auteur. Je ne puis m'empêcher également d'exprimer la surprise que me cause votre silence sur deux romanciers que vous lisez sans cesse : Balzac et George Meredith. Ce sont tous deux des réalistes, n'est-ce pas ?

Vivian. — Ah ! Meredith ! Qui peut le définir? Son style est un chaos illuminé d'éclairs. Comme écrivain il a tout maîtrisé, sauf la langue : comme romancier il peut tout, sauf conter une histoire : comme artiste il est tout, mais inarticulé.

Quelqu'un, dans Shakespeare, — Touchstone, je crois — parle d'un homme qui se rompt la tête à faire de l'esprit et cela pourrait, il me semble, servir de base à une critique de la méthode de Meredith. Mais quel qu'il soit, ce n'est pas un réaliste. Ou plutôt je dirai que c'est un enfant du réalisme brouillé avec son père. Il s'est, de propos délibéré, fait romantique. Il a refusé de plier le genou devant Baal, et si même le délicat esprit de cet homme ne

se révoltait pas contre les assertions tapageuses du réalisme, son style suffirait à lui seul pour tenir la vie à une distance respectueuse. Il a planté lui-même autour de son jardin une haie hérissée d'épines et rouge de merveilleuses roses. Quant à Balzac, il offre un très remarquable mélange du tempérament artistique et de l'esprit scientifique. Ses disciples ont hérité de ce dernier don, le premier n'appartint qu'à lui. La différence entre un livre comme l'*Assommoir*, de M. Zola, et les *Illusions perdues*, de Balzac, est celle qui existe entre le réalisme sans imagination et la réalité imaginative. « Tous les personnages de Balzac, dit Baudelaire, possèdent la même vie ardente qui l'animait lui-même. Toutes ses fictions sont aussi profondément colorées que des rêves. Chaque intelligence est une arme chargée de volonté jusqu'à la gueule. Même les marmitons ont du génie. » Une étude assidue de Balzac fait pour nous de nos amis vivants des ombres et de nos connaissances des ombres d'ombres. Ses personnages ont une sorte d'existence d'une vigueur et d'une couleur ardentes. Ils nous dominent et défient le scepticisme. Une des plus grandes tragédies de ma vie, ç'a été la mort de Lucien de Rubempré. C'est un chagrin dont je n'ai jamais pu me délivrer complètement. Elle me hante dans mes moments de loisir. Je m'en souviens quand je ris. Mais Balzac n'est pas plus un réaliste que ne le fut Holbein. Il a

créé de la vie, il ne la copiait pas. J'admets cependant qu'il prisait trop haut la modernité de la forme et cela fait que pas un de ses livres ne peut, comme chef-d'œuvre d'art, s'égaler à *Salammbô* ou à *Esmond,* au *The Cloister and the Hearth* ou au *Vicomte de Bragelonne.*

CYRILLE. — Êtes-vous donc opposé à la modernité de la forme?

VIVIAN. — Oui. C'est payer d'un énorme prix un très pauvre résultat. La pure modernité de forme donne toujours une impression de vulgarité. Et cela ne peut être autrement. Le public s'imagine, parce qu'il s'intéresse aux choses qui le touchent de près, que l'Art doit y trouver un intérêt égal et les prendre pour sujet. Mais le fait seul que lui, public, s'y intéresse, en fait des sujets dont l'Art ne saurait s'occuper. Quelqu'un l'a dit : les seules choses qui soient belles sont celles qui ne nous concernent pas. Dès qu'une chose nous est utile ou nécessaire ou nous affecte en quelque façon, douleur ou plaisir, ou fait un pressant appel à notre sympathie, ou est une partie vitale de l'ambiance où nous vivons, elle est en dehors de la sphère propre de l'Art. Nous devrions être plus ou moins indifférents aux sujets traités par l'Art. Nous devrions, en tout cas, n'avoir ni préférences, ni préjugés, ni partialité d'aucune sorte. C'est précisément parce qu'Hécube ne nous est rien que ses douleurs sont un motif si admirable

de tragédie. Je ne connais rien de plus triste dans toute l'histoire de la littérature que la carrière artistique de Charles Reade. Il écrivit un beau livre : *The Cloister and the Hearth*, un livre qui dépasse *Romola* autant que *Romola* dépasse *Daniel Deronda*, et gâcha le reste de sa vie dans un effort insensé pour être moderne, pour attirer l'attention publique sur l'état de nos prisons et sur l'administration de nos asiles d'aliénés. Charles Dickens nous a réellement rebutés quand il essaya d'éveiller notre sympathie en faveur des pauvres victimes de la tutelle administrative, mais Charles Reade, un artiste, un érudit, un homme doué d'un sens vrai de la beauté, grondant et rageant au sujet des abus de la vie contemporaine, tout comme un vulgaire pamphlétaire ou un journaliste à sensation, c'est vraiment un spectacle à faire pleurer les anges. Croyez-moi, mon cher Cyrille, la modernité de la forme et celle du sujet sont entièrement et absolument fausses. Nous avons pris la livrée commune de l'époque pour le vêtement des Muses et nous passons nos jours dans les rues sordides et les hideuses banlieues de nos cités viles alors que nous devions être sur le flanc du Mont Sacré, avec Apollon. Nous sommes, chose certaine, une race dégradée et nous avons vendu notre droit d'aînesse pour un plat de faits.

Cyrille. — Il y a quelque chose de vrai dans vos paroles et, certes, quelque amusement que nous

ayions à la lecture d'un roman purement moderne, nous goûtons rarement un plaisir artistique à le relire. Et ceci peut-être est le critérium élémentaire le meilleur de ce qui est ou n'est pas de la littérature. Si l'on ne peut trouver de jouissance à lire et à relire un livre, il n'est d'aucune utilité de le lire même une fois. Mais que dites-vous du retour à la Vie et à la Nature, panacée qu'on ne cesse de nous recommander ?

Vivian. — Je vous lirai ce que je dis sur ce sujet. Le passage vient plus loin dans mon article mais je puis aussi bien vous le donner dès maintenant.

« Le cri le plus en vogue de notre temps est : « Retournons à la Vie et à la Nature » ; elles recréeront pour nous un Art et feront couler dans ses veines un sang rouge ; elles lui feront des pieds agiles, une main forte. Mais, hélas ! nous sommes déçus dans nos efforts aimables et bien intentionnés. La Nature est toujours en retard sur l'époque. Et quant à la Vie, elle est le dissolvant qui détruit l'Art, l'ennemi qui dévaste sa demeure.

Cyrille. — Qu'entendez-vous par ces paroles : la Nature toujours en retard sur l'époque ?

Vivian. — Peut-être est-ce un peu mystérieux. Voici le sens. Si nous voulons, par la Nature, désigner l'instinct simple et naturel en opposition à la culture consciente, l'œuvre produite sous son influence sera toujours démodée, surannée et périmée. Une

touche de Nature peut rendre solidaire l'univers entier, mais deux touches détruiront toute œuvre d'Art. Si, d'un autre côté, nous regardons la Nature comme l'ensemble des phénomènes extérieurs à l'homme, les gens ne découvriront en elle que ce qu'ils lui apportent. Elle n'a pas d'idées propres. Wordsworth alla vers les lacs, mais ne fut jamais leur poète. Il ne trouva parmi les pierres que les sermons qu'il y avait déjà cachés. Il alla, moralisant, dans tous les districts, mais ce qu'il y a de bon dans son œuvre fut produit quand il revint, non pas à la Nature, mais à la poésie. Celle-ci lui donna « Laodamia » et ses beaux sonnets et la Grande ode. La Nature lui donna « Martha Ray » et « Peter Bell » et l'adresse à la bêche de M. Wilkinson.

Cyrille. — Je crois que cette opinion demande à être discutée. Je suis plutôt porté à croire en « l'inspiration d'un bois printanier », bien que sa valeur artistique dépende toute entière du genre de tempérament qui la reçoit, si bien que le retour à la Nature signifierait tout simplement la marche vers une grande personnalité. Vous m'accorderez cela, je pense. Continuez, toutefois, votre article.

Vivian, *lisant*. — « L'Art commence par un embellissement abstrait, un travail purement imaginatif et agréable appliqué à ce qui est irréel et non existant. C'est la première étape. La Vie est fascinée par cette neuve merveille, demande à entrer dans le cercle

enchanté. L'Art prend la vie parmi les éléments bruts de son œuvre, la recrée et la refaçonne en des formes nouvelles ; il se montre pour les faits d'une indifférence absolue, invente, imagine, rêve et garde entre lui et la réalité, l'impénétrable barrière du beau style, de la méthode décorative ou idéale. La troisième étape est celle où la Vie a l'avantage et chasse l'Art dans le désert. C'est alors la véritable décadence et c'est là ce dont nous souffrons aujourd'hui.

Prenez le drame anglais. D'abord, aux mains des moines, l'Art dramatique fut abstrait, décoratif, mythologique. Puis il enrôla la Vie et, se servant de quelques-unes de ses formes extérieures, il créa une race d'êtres entièrement nouvelle, dont les douleurs furent plus terribles que ne le fut jamais aucune douleur humaine, dont les joies furent plus ardentes que les joies d'un amant, qui eurent la rage des Titans et le calme des dieux, de monstrueux et merveilleux péchés, des vertus monstrueuses et merveilleuses. Il leur donna un langage différent du langage ordinaire, plein d'une musique sonore et d'un rythme mélodieux, magnifique par sa cadence solennelle, affiné par le caprice des rimes, orné des pierreries des mots rares, enrichi par une noble diction. Il vêtit ses enfants de vêtements étranges et leur donna des masques, et le monde antique, à son ordre, sortit de sa tombe de marbre. Un nouveau César s'avança fièrement par les rues de Rome ressuscitée et, avec des voiles de

pourpre et des avirons battant les flots au rythme des flûtes, une autre Cléopâtre remonta le fleuve vers Antioche. Les vieux mythes et la légende et le rêve reprirent forme et substance. L'Histoire fut récrite toute entière et il n'y eut pas un dramaturge qui ne reconnut que le but de l'Art est non pas la vérité simple mais la beauté complexe. Et cela était d'une parfaite exactitude. L'Art lui-même est en réalité une forme d'exagération ; et le choix, l'esprit même de l'Art, n'est rien de plus qu'un mode intensifié d'emphase.

« Mais la Vie détruisit bientôt la perfection de la forme. Même dans Shakespeare, nous pouvons voir le commencement de la fin. Cela se révèle à la dislocation du vers blanc dans les dernières pièces, à la prédominance accordée à la prose et l'importance excessive accordée à la personnification. Les passages dans Shakespeare — et ils sont nombreux — où la langue est baroque, vulgaire, exagérée, fantastique, obscène même, sont dus tout entiers à la Vie réclamant un écho de sa propre voix et repoussant l'intervention du beau style que seul on devrait lui permettre comme moyen d'expression. Shakespeare est loin d'être un artiste parfait. Il aime trop s'adresser directement à la vie et lui emprunter son langage. Il oublie que l'Art renonce à tout quand il renonce au procédé d'imagination. Gœthe dit quelque part :

In der Beschrankung zeigt sich erst der Meister, « C'est en travaillant dans les limites que le maître se révèle », et la limitation, la condition même de tout art, c'est le style. Ne nous attardons cependant pas davantage sur le réalisme de Shakespeare. *La Tempête* est la plus parfaite des palinodies. Tout ce que nous désirons faire voir, c'est que l'œuvre magnifique des artistes des temps d'Elizabeth et des Jacobites contenait en elle le germe de sa propre dissolution et que si elle tira quelque force en se servant de la vie comme matière brute, toute sa faiblesse lui vint de la prendre pour méthode artistique. Comme résultat inévitable de cette substitution d'un moyen imitatif à un moyen créateur, de cet abandon d'une forme imaginative, nous avons le mélodrame anglais moderne. Les personnages de ces pièces parlent sur la scène exactement comme ils parleraient au dehors ; ils n'ont pas d'aspirations et pas de lettres aspirées ; ils sont pris directement à la vie et en reproduisent la vulgarité jusque dans le plus mince détail ; ils ont la démarche, le genre, le costume et l'accent des gens réels ; ils passeraient inaperçus dans un wagon de troisième classe. Et comme ses pièces sont fastidieuses. Elles ne réussissent même pas à donner cette impression de réalité à laquelle elles visent et qui est leur seule raison d'exister. Comme méthode, le réalisme est une faillite complète.

Ce qui est vrai du drame et du roman ne l'est pas moins de ces arts que nous nommons décoratifs. L'histoire entière de ces arts en Europe est le mémorial de la lutte entre l'Orientalisme, avec son franc rejet de l'imitation, son amour de la convention artistique, son aversion pour la représentation positive de tout objet dans la Nature et notre esprit d'imitation. Partout où le premier domina comme à Byzance, en Sicile et en Espagne, par réel contact, ou dans le reste de l'Europe par l'influence des Croisades, nous avons eu de belles œuvres d'imagination où les choses visibles de la vie sont transmuées en conventions artistiques, et celles que ne possède pas la Vie, inventées et façonnées pour son plaisir. Mais partout où nous sommes retournés à la Vie et la Nature, notre œuvre est toujours devenue vulgaire, commune et sans intérêt. La tapisserie moderne, avec ses effets aériens, sa perspective soignée, ses larges étendues de ciel inutile, son fidèle et laborieux réalisme, n'a pas la moindre beauté. Les vitraux peints d'Allemagne sont absolument détestables. Nous commençons en Angleterre à tisser des tapis possibles mais uniquement parce que nous sommes revenus à la méthode et à l'esprit de l'Orient. Nos tapis et nos carpettes d'il y a vingt ans avec leurs solennelles et déprimantes vérités, leur culte vain de la Nature, leurs sordides reproductions d'objets visibles, sont devenus, même pour le Philistin, une source de rire. Un Mahomé-

tan cultivé nous fit un jour cette remarque : « Vous autres chrétiens, vous êtes si occupés à dénaturer le sens du quatrième commandement que vous n'avez jamais pensé à faire une application artistique du second. » Il avait pleinement raison et la vérité totale sur ce sujet est : « La véritable école d'art n'est pas la Vie mais l'Art lui-même. »

Et laissez-moi vous lire un passage qui me semble résoudre la question d'une façon définitive :

« Il n'en fut pas toujours ainsi. Nous n'avons rien à dire des poètes ; sauf la malheureuse exception de M. Wordsworth, ils ont été, eux, réellement fidèles à leur haute mission et leur universelle réputation est que l'on ne peut absolument pas compter sur eux. Mais dans les œuvres d'Hérodote, qu'en dépit des tentatives superficielles et mesquines des modernes scoliastes pour vérifier son histoire, on peut avec justice nommer le « Père des Mensonges » ; dans les discours publics de Cicéron et les biographies de Suétone ; dans Tacite, en ses meilleures pages ; dans l'*Histoire naturelle* de Pline, le *Périple* de Hannon, toutes les anciennes chroniques, les vies des saints, dans Froissart et Sir Thomas Mallory ; dans les voyages de Marco Polo, dans Olaus Magnus, Aldrovandus et Conrad Lycosthenes, avec son livre magnifique : *Prodigiorum et Ostentorum Chronicon ;* dans l'autobiographie de Benvenuto Cellini, les mémoires de Casanova, l'*Histoire de la Peste* par de

Foe; la *Vie de Johnson* de Boswell, les dépêches de Napoléon et dans les œuvres de notre Carlyle dont la *Révolution française* est l'un des romans historiques les plus fascinants qui aient jamais été écrits, les faits sont ou maintenus à la place qui leur est propre, c'est-à-dire subordonnés, ou bien entièrement exclus.

Maintenant, tout est changé. Non seulement les faits prennent pied dans l'Histoire, mais ils usurpent le domaine de la Fantaisie et ont envahi le royaume de la Fiction. Tout subit leur glacial attouchement. Ils rendent l'humanité vulgaire. Le brutal mercantilisme de l'Amérique, son esprit matérialisant, son indifférence pour la poésie des choses et son manque d'imagination et de hauts idéals inattingibles proviennent de ce que ce pays adopta pour héros national un homme qui, de son propre aveu, fut incapable de dire un mensonge et ce n'est pas trop de dire que l'histoire de George Washington et du cerisier a fait plus de mal et dans un délai plus court que n'importe quel autre conte moral.

Cyrille. — Cher ami !...

Vivian. — Je vous l'affirme, et le côté amusant de l'affaire est que l'histoire est un mythe absolu. Ne croyez pas toutefois que je désespère de l'avenir artistique de l'Amérique aussi bien que de celui de notre pays. Ecoutez :

« Qu'un changement doive se produire avant que ce siècle touche à sa fin, nous n'en doutons nulle-

ment. Lassée du bavardage fastidieux et moralisant de ceux qui n'ont ni l'esprit d'hyperbole ni le génie de l'affabulation, fatiguée des personnes intelligentes dont les souvenirs sont toujours basés sur la mémoire, dont les appréciations ont la probabilité pour limite invariable et qui, à tout moment, peuvent voir leurs dires confirmés par le plus pur Philistin présent, la société tôt ou tard reviendra vers son chef perdu : le raffiné, le fascinant menteur. Quel fut donc celui qui, le premier, sans avoir jamais été à la chasse brutale, conta aux troglodytes émerveillés dans le crépuscule, comment il avait arraché le Megatherium aux ténèbres pourpres de sa caverne de jaspe, ou comment il tua le Mammouth en combat singulier et rapporta ses défenses dorées, quel fut cet homme? Nous ne saurions le dire et pas un de nos modernes anthropologistes, avec toute leur science trop vantée, n'a eu le simple courage de nous l'apprendre. Quels qu'aient été son nom et sa race, il fut certainement le vrai fondateur des relations sociales. Car le but du menteur est simplement de charmer, d'enchanter, de donner du plaisir. Il est la base même de la société civilisée et, sans lui, un dîner, même en la demeure des grands, est aussi morose qu'une conférence à la Royal Society, un début chez les « Incorporated Authors » ou une des comédies burlesques de M. Burnand.

Et la société ne sera pas seule à le bien accueillir.

L'Art, s'évadant de la geôle du réalisme, accourra pour le saluer et baisera ses belles lèvres menteuses, sachant que lui seul possède le grand secret de toutes ses manifestations : c'est-à-dire que la vérité est entièrement, absolument, affaire de style, tandis que la Vie, — la pauvre, la probable, l'inintéressante vie humaine — lasse de se répéter au bénéfice de M. Herbert Spencer, des historiens scientifiques et des compilateurs de statistiques en général, humblement le suivra et tâchera de reproduire, avec son procédé simple et fruste, quelques-unes des merveilles dont il parle.

Sans doute il y aura toujours des critiques, comme un certain écrivain de la *Saturday Review*, qui reprocheront d'un air grave au diseur de contes féériques, son insuffisante connaissance de l'histoire naturelle, qui mesureront l'œuvre d'imagination avec leur absence de toute faculté imaginative et lèveront d'horreur leurs mains tachées d'encre si quelque honnête gentleman, n'ayant jamais dépassé les ifs de son jardin, écrit un livre fascinant de voyages comme Sir John Mandeville ou, comme le grand Raleigh, une histoire universelle, sans rien connaître du passé. Pour s'excuser, ils s'abriteront sous l'égide de celui qui fit Prospero le magicien et lui donna pour le servir Caliban et Ariel, qui entendit les Tritons souffler dans leurs conques autour des récifs de corail de l'Ile Enchantée et les fées se chanter l'une à

l'autre dans un bois près d'Athènes, qui mena les rois fantômes en une procession indistincte parmi les bruyères de la brumeuse Ecosse et cacha dans une caverne Hécate et ses sauvages sœurs. Ils en appelleront à Shakespeare — ils le font toujours — et citeront ce passage tant ressassé sur l'Art qui présente le miroir à la Nature, oubliant que ce malheureux aphorisme est à dessein proféré par Hamlet pour convaincre les spectateurs de son absolue démence en tout ce qui concerne l'art ».

Cyrille. — Hum ! Une autre cigarette s'il vous plaît.

Vivian. — Mon cher camarade, quoi que vous puissiez dire, ce n'est purement qu'une expression dramatique et ne représente pas plus la réelle opinion de Shakespeare sur l'art que les discours de Iago ne représentent ses opinions sur la morale. Mais laissez-moi terminer ce passage :

« L'Art trouve sa perfection en lui-même et non au dehors. On ne saurait le juger d'après aucun modèle intérieur. C'est un voile plutôt qu'un miroir. Il a des fleurs que ne connaît aucune forêt, des oiseaux que nul bois ne possède. Il crée et détruit bien des mondes et peut tirer du ciel la lune avec un fil écarlate. A lui les « formes plus réelles qu'un vivant », à lui les grands archétypes dont les choses existantes ne sont que d'imparfaites copies. A ses yeux la Nature n'a pas de loi, pas d'uniformité. Il

peut faire à volonté des miracles, et les monstres sortent de l'abîme à son appel. Il peut dire à l'amandier de fleurir en hiver et faire tomber la neige sur le champ de blé mûr. A sa voix, la gelée pose son doigt d'argent sur la bouche brûlante de juin, et les lions ailés sortent de leurs repaires au flanc des collines Lydiennes. Les dryades, dans les fourrés, l'épient quand ils passent et les faunes bruns sourient d'un sourire étrange à son approche. Il a des dieux à tête de faucon qui l'adorent et les centaures galopent à ses côtés. »

Cyrille. — J'aime cela. Je puis le voir. Est-ce la fin ?

Vivian. — Non. Il y a un autre passage, mais purement pratique et qui simplement suggère quelques méthodes pour ressusciter cet art perdu du Mensonge.

Cyrille. — Eh bien, avant que vous me le lisiez, j'aimerais à vous poser une question. Vous dites que cette vie, « la pauvre, la probable, l'inintéressante vie humaine » essaiera de reproduire les merveilles de l'Art. Qu'entendez-vous par là ? Je puis bien comprendre que vous vous opposiez à ce que l'Art soit traité comme un miroir. Vous pensez que le génie serait ainsi réduit à l'état d'une glace fêlée. Mais vous ne voulez pas dire que vous croyez sérieusement à l'imitation de l'Art par la Vie, et que la Vie en fait est le miroir et l'Art la réalité ?

VIVIAN. — Je le crois, soyez-en sûr. Si paradoxal que cela semble — et les paradoxes sont toujours choses dangereuses — il n'en est pas moins vrai que la Vie imite l'Art bien plus que l'Art n'imite la Vie. Nous avons tous vu ces temps-ci, en Angleterre, comment un certain type de beauté, curieux et fascinant, inventé et accentué par deux peintres imaginatifs, a si bien influencé la Vie que partout où l'on va, soit à une exposition privée, soit dans un salon artistique on voit, ici, les yeux mystiques du rêve de Rossetti, la longue gorge d'ivoire, l'étrange mâchoire carrée, la flottante chevelure d'ombre qu'il aimait d'une telle ardeur, là la douce pureté de « l'Escalier d'Or », la bouche de fleur et le charme languide du « Laus Amoris », le visage pâle de passion d'Andromède, les mains fines et la souple beauté de la Viviane dans le « Songe de Merlin ». Et toujours il en fut ainsi. Un grand artiste invente un type et la Vie essaie de le copier, de le reproduire sous une forme populaire, comme un éditeur entreprenant. Ni Holbein, ni Van Dyck n'ont trouvé en Angleterre ce qu'ils nous ont donné. Ils apportèrent avec eux leurs types et la Vie, avec sa faculté aiguë d'imitation, se mit à fournir au maître des modèles. Les Grecs, avec leur vif instinct de l'art, l'avaient compris ; ils plaçaient dans la chambre de l'épouse la statue d'Hermès ou celle d'Apollon, pour qu'elle enfantât des créatures égales en beauté aux œuvres

3

d'art qu'elle fixait dans son extase ou dans sa douleur. Ils savaient que la Vie reçoit de l'Art non seulement la spiritualité, la profondeur de pensée et de sentiment, le tourment ou la paix de l'âme, mais qu'elle peut se façonner sur les lignes mêmes et les couleurs de l'Art et qu'elle peut reproduire la dignité de Phidias aussi bien que la grâce de Praxitèle. De là leur aversion pour le réalisme. Ils le méprisaient pour des raisons purement sociales. Ils sentaient qu'il produit dans les êtres une inévitable laideur et c'était d'une raison parfaite. Nous essayons d'améliorer les conditions de la race au moyen de l'air pur, de la libre clarté solaire, de l'eau saine et de bâtisses hideusement nues pour mieux loger le bas peuple. Mais tout cela produit de la santé, non de la beauté. Il y faut l'Art, et les vrais disciples du grand artiste ne sont pas ses imitateurs d'atelier, mais ceux qui deviennent pareils à ses œuvres, qu'elles soient plastiques comme au temps des Grecs ou pictoriales comme de nos jours; en un mot, la Vie est le meilleur élève, le seul élève de l'Art.

Il en est ainsi en littérature comme en les arts visibles. La forme la plus frappante et la plus vulgaire sous laquelle cette loi se montre, existe dans ce cas de gamins stupides qui, pour avoir lu les aventures de Jack Sheppard ou de Dick Turpin, pillent les étalages de pauvres marchandes de

pommes, s'introduisent nuitamment dans les boutiques de confiseurs, et terrorisent les vieux messieurs rentrant de la cité en se jetant sur eux dans les ruelles faubouriennes, avec des masques noirs et des revolvers non chargés. Ce phénomène intéressant, qui se produit toujours après l'apparition d'une édition nouvelle de l'un ou l'autre des livres que je viens de citer, est attribué d'ordinaire à l'influence de la littérature sur l'imagination. Mais c'est là une erreur. L'imagination est essentiellement créatrice et recherche toujours une nouvelle forme. Le petit brigand est simplement l'inévitable résultat de l'instinct imitateur de la Vie. Il est un Fait, occupé, comme l'est toujours un fait, à essayer de reproduire une Fiction et ce que nous voyons en lui se répète sur une plus grande échelle dans toute la vie. Shopenhauer a analysé le pessimisme qui caractérise la pensée moderne, mais c'est Hamlet qui l'inventa. Le monde est devenu triste parce que, jadis, une marionnette fut mélancolique. Le Nihiliste, cet étrange martyr sans foi, qui marche à l'échafaud sans enthousiasme et meurt pour ce qui le laisse incrédule, est un produit purement littéraire. Il fut inventé par Tourgueneff et mis au point par Dostoïewsky. Robespierre sortit des pages de Rousseau aussi certainement que le Palais du Peuple se dressa sur les *débris* d'un roman. La littérature devance toujours la vie. Elle ne la copie pas mais la modèle à son gré. Le dix-neuvième siècle,

tel que nous le connaissons, est, pour une grande part, une invention de Balzac. Nos Lucien de Rubempré, nos Rastignac et de Marsay firent leurs débuts sur la scène de la *Comédie Humaine*. Nous ne faisons que développer avec des notes en bas de page et d'inutiles additions, le caprice ou la fantaisie ou la vision créatrice d'un grand romancier. J'ai demandé un jour à une dame qui connut intimement Thackeray s'il avait eu quelque modèle pour Becky Sharp. Elle me dit que le personnage était inventé, mais que l'idée en avait été suggérée en partie à l'auteur par une gouvernante habitant dans le voisinage de Kensington Square, en compagnie d'une vieille dame riche et très égoïste. Je demandai ce qu'était devenue la gouvernante et l'on me répondit que, chose assez bizarre, quelques années après l'apparition de *Vanity Fair*, elle s'était sauvée avec le neveu de la vieille dame, et, pendant quelque temps, fit un grand scandale dans la société, tout à fait dans le style et d'après les méthodes de Mrs Rawdon Crawley. Pour finir, elle eut des revers, disparut sur le continent et fut aperçue de temps à autre à Monte Carlo et autres villes de jeux. Le noble gentleman qui donna l'esquisse du Colonel Newcome au même grand sentimentaliste, mourut quelques mois après que *The Newcomes* eurent atteint leur quatrième édition, ayant sur les lèvres le mot « Adsum ». Peu après la publication

par M. Stevenson de sa curieuse histoire psychologique de transformation, un de mes amis, nommé M. Hyde, se trouvait dans le nord de Londres, et, impatient de se rendre à une gare, prit un chemin qu'il crut être le plus court, perdit la bonne route, et se trouva dans un lacis de rues sordides et de fâcheux aspect. Les nerfs agités, il se mit à marcher d'un pas extrêmement rapide, quand, tout à coup, d'un passage voûté, un enfant sortit qui vint se jeter dans ses jambes. L'enfant tomba sur le pavé ; M. Hyde trébucha et lui marcha dessus. Pris, bien entendu, d'une grande frayeur et un peu contusionné, le petit se mit à hurler et, en quelques secondes, la rue fut pleine de voyous qui sortirent des maisons, en fourmillière. On l'entoura, on lui demanda son nom. Il allait le donner, quand le souvenir lui vint, subit, de l'incident par lequel débute l'histoire de M. Stevenson. Rempli d'horreur à la pensée d'avoir réalisé en sa personne cette scène terrible et bien écrite, et d'avoir, accidentellement mais réellement, répété l'acte que le M. Hyde de la fiction avait commis de propos délibéré, il s'enfuit à toutes jambes. Poursuivi de très près, il finit par se réfugier dans un laboratoire fortuitement ouvert, où il expliqua à un jeune aide qui se trouvait là ce qui venait de lui arriver. Une petite somme d'argent servit à dissiper la foule humanitaire et, dès que le calme fut revenu, il partit. Comme il sortait, le nom

gravé sur la plaque de cuivre frappa ses yeux. C'était « Jekyll ». Du moins, ce devait l'être.

Ici l'imitation, si loin qu'elle fut poussée, était naturellement accidentelle. Dans le cas qui va suivre, elle fut consciente. En 1879, alors que je venais de quitter Oxford, je rencontrai à une réception, dans une ambassade, une femme d'une beauté exotique, très curieuse. Nous devînmes de grands amis ; nous étions toujours ensemble. Et cependant, ce qui m'intéressait le plus en elle, ce n'était pas tant sa beauté que son caractère, son absolue indécision de caractère. Elle semblait n'avoir aucune personnalité, mais possédait simplement la faculté d'en représenter de nombreuses. Parfois, elle se vouait tout entière à l'Art, transformait son salon en atelier et passait deux ou trois jours par semaine dans les galeries de peintures ou les musées. Puis elle se mettait à suivre les courses, portait les vêtements les plus sportifs, et ne parlait plus que de paris. Elle délaissait la religion pour le mesmérisme, le mesmérisme pour la politique et la politique pour les émotions de mélodrame de la philanthropie. Elle était, en somme, une façon de Protée, et connut le même échec en toutes ses métamorphoses que cet étonnant dieu marin quand Odysseus s'empara de lui. Un jour, un roman commença dans une revue française. A cette époque je lisais ce genre de récits, et je me souviens de mon intense surprise en arrivant à la des-

cription de l'héroïne. Elle ressemblait si parfaitement à mon amie que je portai la revue à celle-ci qui se reconnut immédiatement et en parut fascinée. Je dois vous dire, en passant, que l'histoire était traduite d'un écrivain russe décédé, si bien que l'auteur n'avait pu prendre mon amie comme type. J'abrège : quelques mois plus tard, étant à Venise, je trouvai la revue dans le salon de l'hôtel et la pris au hasard, voulant connaître le sort de l'héroïne. C'était une bien pitoyable histoire. La jeune fille avait fini par fuir avec un homme inférieur à elle en tous points, non seulement par sa position sociale, mais par son caractère et son intelligence. J'écrivis ce même soir à mon amie une lettre donnant mon opinion sur Jean Bellini, les glaces admirables de Florio et la valeur artistique des gondoles, mais j'ajoutai un post-scriptum pour lui dire que son double de l'histoire s'était conduite de façon bien sotte. Je ne sais pourquoi j'écrivis ces lignes mais je me souviens d'avoir été hanté par la crainte de la voir imiter l'héroïne. Avant que ma lettre lui parvînt, elle s'était enfuie avec un homme qui l'abandonna six mois après. Je la revis en 1884, à Paris, où elle demeurait avec sa mère et je lui demandai si le récit était pour quelque chose dans son action. Elle m'avoua s'être sentie poussée par une force irrésistible à suivre pas à pas l'héroïne dans sa marche étrange et fatale et qu'elle avait été la proie d'une terreur réelle en

attendant impatiemment les quelques chapitres de la fin. Quand ils parurent, il lui sembla qu'elle était contrainte de les reproduire dans la vie et elle céda à cette contrainte. C'est là un exemple très clair de cet instinct d'imitation dont je parle, et un exemple tragique à l'extrême.

Je ne veux pas toutefois m'appesantir davantage sur des exemples individuels. L'expérience personnelle est un cercle vicieux et très limité. Tout ce que je désire montrer, c'est ce principe général que la Vie imite l'Art beaucoup plus que l'Art n'imite la Vie et j'ai cette conviction que, si vous y réfléchissez sérieusement, vous trouverez que cela est vrai. La Vie tend le miroir à l'Art et reproduit quelque type étrange imaginé par le peintre ou le sculpteur ou réalise en fait ce qui a été rêvé en fiction. Scientifiquement parlant, la base de la vie — l'énergie de la vie, dirait Aristote — est simplement le désir de l'expression et l'Art présente toujours des formes variées par lesquelles cette expression peut se réaliser. La Vie s'en empare et les met en œuvre, même si elles devaient la blesser. Des jeunes hommes se sont suicidés parce que Rolla et Werther se sont suicidés. Songez à ce que nous devons à l'imitation du Christ, à l'imitation de César.

Cyrille. — La théorie est certainement très curieuse, mais pour la compléter, il vous faut me montrer que la Nature n'est pas moins que la Vie une

imitation de l'Art. Êtes-vous prêt à m'en donner la preuve ?

VIVIAN. — Cher ami, je suis prêt à tout prouver.

CYRILLE. — Alors, la Nature suit le paysagiste et lui emprunte ses effets ?

VIVIAN. — Certainement. De qui nous vient, si ce n'est des impressionnistes, les merveilleux brouillards bruns qui viennent se traîner dans nos rues, estompant les becs de gaz et changeant les maisons en ombres monstrueuses ? A qui, si ce n'est à eux et à leur maître, devons-nous les délicates nuées d'argent qui flottent sur notre fleuve, et font de frêles formes d'une grâce moribonde avec le pont courbé et la barque penchante ?

L'extraordinaire changement survenu dans le climat de Londres pendant ces dix dernières années est dû entièrement à cette école particulière d'Art. Vous souriez ? Considérez la question à un point de vue scientifique ou métaphysique et vous trouverez que j'ai raison. Qu'est-ce donc que la Nature? Elle n'est pas la Mère qui nous enfanta. Elle est notre création. C'est dans notre cerveau qu'elle s'éveille à la vie. Les choses sont parce que nous les voyons, et ce que nous voyons, et comment nous le voyons, dépend des arts qui nous ont influencés. Regarder une chose et la voir sont deux actes très différents. On ne voit quelque chose que si l'on en voit la beauté. Alors, et alors seulement, elle vient à l'existence.

A présent, les gens voient des brouillards, non parce qu'il y en a, mais parce que des poètes et des peintres leur ont enseigné la mystérieuse beauté de ces effets. Des brouillards ont pu exister pendant des siècles à Londres. J'ose même dire qu'il y en eut. Mais personne ne les a vus et, ainsi, nous ne savons rien d'eux. Ils n'existèrent qu'au jour où l'art les inventa. Maintenant, il faut l'avouer, nous en avons à l'excès. Ils sont devenus le pur maniérisme d'une clique, et le réalisme exagéré de leur méthode donne la bronchite aux gens stupides. Là où l'homme cultivé saisit un effet, l'homme d'esprit inculte attrape un rhume.

Soyons donc humains et prions l'Art de tourner ailleurs ses admirables yeux. Il l'a déjà fait, du reste. Cette blanche et frissonnante lumière que l'on voit maintenant en France, avec ses étranges granulations mauves et ses mouvantes ombres violettes, est sa dernière fantaisie et la Nature, en somme, la produit d'admirable façon. Là où elle nous donnait des Corot ou des Daubigny, elle nous donne maintenant des Monet exquis et des Pissaro enchanteurs. En vérité, il y a des moments, rares il est vrai, mais qu'on peut cependant observer de temps à autre, où la Nature devient absolument moderne. Il ne faut pas évidemment s'y fier toujours. Le fait est qu'elle se trouve dans une malheureuse position. L'Art crée un effet incomparable et unique et puis il passe à

autre chose. La Nature, elle, oubliant que l'imitation peut devenir la forme la plus sincère de l'insulte, se met à répéter cet effet jusqu'à ce que nous en devenions absolument las. Il n'est personne, aujourd'hui, de vraiment cultivé, pour parler de la beauté d'un coucher de soleil. Les couchers de soleil sont tout à fait passés de mode. Ils appartiennent au temps où Turner était le dernier mot de l'art. Les admirer est un signe marquant de provincialisme. D'autre part, ils disparaissent. Hier soir Mrs. Arundel insista pour que j'aille à la fenêtre regarder un ciel de gloire, suivant son expression. Bien entendu, j'obéis. C'est une de ces Philistines absurdement jolies à qui on ne peut rien refuser. Qu'ai-je donc vu? Tout simplement un Turner de second ordre, un Turner d'une mauvaise époque avec tous les défauts du peintre, les pires, exagérés, étonnamment accentués. Je suis d'ailleurs tout prêt à reconnaître que la Vie très souvent, commet la même erreur. Elle produit ses faux Renés et ses Vautrins truqués, tout comme la Nature nous donne un jour un Cuyp douteux et un autre un Rousseau plus que contestable. Cependant la Nature, quand elle fait des choses de ce genre, nous irrite davantage. Elle semble si stupide, si évidente, si inutile. Un pseudo Vautrin peut être délicieux. Un Cuyp douteux est insupportable. Je ne veux cependant pas me montrer trop sévère pour la Nature. J'espère que le Détroit, surtout à

Hastings, n'a pas ressemblé trop souvent à un Henry Moore, gris perle avec des feux jaunes, mais aussi quand l'Art sera plus varié, la Nature sans doute sera plus variée, elle aussi. Qu'elle imite l'Art, je ne pense pas que même son pire ennemi puisse le nier. C'est la seule chose qui la garde en contact avec l'homme civilisé. Mais ai-je prouvé ma théorie à votre satisfaction ?

Cyrille. — Vous l'avez prouvée, ce qui est mieux, à ma *dissatisfaction*. Mais en admettant même cet étrange instinct d'imitation dans la Vie et dans la Nature, vous admettrez, j'en suis sûr, que l'Art exprime le caractère de son époque, l'esprit de son temps, les conditions morales et sociales qui l'entourent et sous l'influence desquelles il est produit.

Vivian. — Certes non, l'Art n'exprime jamais que lui-même. C'est le principe de ma nouvelle esthétique et c'est le principe qui, mieux que sa liaison essentielle entre la forme et la substance sur laquelle insiste M. Pater, qui fait de la musique le type de tous les arts. Naturellement, les nations et les individus, avec cette robuste vanité naturelle qui est le secret de l'existence, sont toujours sous l'impression que c'est d'eux que parlent les Muses, cherchant toujours à trouver dans la dignité calme de l'art imaginatif quelque miroir de leurs passions troubles, oubliant toujours que le chantre de la vie n'est pas Apollon, mais Marsyas. Loin de la réalité, et les yeux détour-

nés des ombres de la caverne, l'Art révèle sa propre perfection, et la foule étonnée qui épie l'éclosion de la merveilleuse rose aux multiples pétales, rêve que c'est son histoire à elle que l'on raconte ainsi et que c'est son propre esprit trouvant son expression dans une forme nouvelle. Mais il n'en est pas ainsi. L'art supérieur rejette le fardeau de l'esprit humain, et profite bien plus d'un nouveau procédé ou de matériaux inédits que d'un enthousiasme quelconque pour l'art, ou de quelque haute passion, ou d'un grand éveil de la conscience humaine. Il se développe purement d'après ses propres lignes. Il n'est symbolique d'aucune époque. Ce sont les époques qui sont ses symboles.

Ceux-là même qui tiennent l'art pour représentatif d'un temps, d'un lieu et d'un peuple, ne peuvent s'empêcher d'admettre que plus un art est imitatif, moins il nous représente l'esprit de son époque. Les figures méchantes des empereurs romains nous regardent en ce porphyre sombre et ce jaspe tacheté qu'aimaient à travailler les artistes réalistes du temps et l'idée nous vient qu'en ces lèvres cruelles et ces mâchoires puissantes et sensuelles nous pouvons découvrir le secret de la ruine de l'Empire. Mais non. Les vices de Tibère ne pouvaient détruire cette civilisation suprême, pas plus que ne pouvaient la sauver les vertus des Antonins. Sa chute eut d'autres causes, moins intéressantes. Les sybilles

et les prophètes de la Sixtine peuvent en vérité servir à interpréter pour quelques-uns cette nativité nouvelle de l'esprit émancipé que nous nommons la Renaissance. Mais que peuvent nous dire sur la grande âme de la Hollande les rustres ivrognes et les paysans querelleurs des artistes de ce pays. Plus un art est abstrait, plus il est idéal, plus il nous révèle le caractère de son époque. Si nous voulons comprendre une nation d'après son art, étudions son architecture ou sa musique.

Cyrille. — Je suis pleinement d'accord avec vous. L'esprit d'une époque peut trouver sa meilleure expression dans les arts abstraits, idéals, car l'esprit lui-même est idéal et abstrait. Mais pour l'aspect visible d'une époque, pour son air, comme on dit, nous devons naturellement nous adresser aux arts d'imitation.

Vivian. — Je ne le crois pas. Après tout, ce que les arts imitatifs nous donnent en réalité, c'est simplement les divers styles d'artistes spéciaux ou de certaines écoles d'artistes. Vraiment, vous ne vous imaginez pas que les gens du Moyen Age avaient quelque ressemblance avec les figures reproduites sur les vitraux, dans la pierre ou le bois sculpté, sur les métaux travaillés ou les tapisseries, ou les manuscrits enluminés du temps. C'était, il est probable, des gens d'aspect très ordinaire, sans rien de grotesque, de remarquable ou de fantastique. Le Moyen

Age, tel que nous le connaissons en art, est simplement une forme déterminée de style et il n'y a aucune raison pour qu'un artiste possédant ce style ne le reproduise pas au XIXe siècle. Nul grand artiste ne voit les choses telles qu'elles sont en réalité. S'il les voyait ainsi, il cesserait d'être un artiste. Prenons un exemple de nos jours. Je crois que vous aimez les japonaiseries. Mais vous imaginez-vous vraiment que les Japonais, tels que leur art vous les représente, aient jamais existé ? Si vous le croyez, vous n'avez jamais rien compris de l'art japonais. Les Japonais sont la création réfléchie et consciente de certains artistes. Mettez une peinture d'Hokusaï ou d'Hokkeï ou de l'un des grands peintres de ce pays devant un Japonais ou une Japonaise et vous verrez s'il y a le plus léger trait de ressemblance. Les gens qui vivent au Japon ne diffèrent pas des Anglais en général ; c'est-à-dire qu'ils sont d'une banalité extrême et n'ont rien de curieux ou d'extraordinaire. En somme, le Japon tout entier est une invention pure. Il n'existe pas de pays semblable, ni de telles gens. Récemment, un de nos plus charmants peintres se rendit au pays des chrysanthèmes dans l'espoir insensé d'y voir des Japonais. Tout ce qu'il vit et eut l'occasion de peindre ce fut quelques lanternes et des éventails. Il fut tout à fait incapable de découvrir les habitants ; sa délicieuse exposition à la galerie Dowdeswell ne le montre que trop bien.

Il ne savait pas que les Japonais sont, comme je l'ai dit, simplement un mode de style, une exquise fantaisie d'art. Donc, si vous désirez voir un effet japonais, ne vous rendez pas en touriste à Tokio. Restez chez vous, au contraire, et plongez-vous dans l'œuvre de certains artistes japonais, et alors, quand vous vous serez pénétré de l'esprit de leur style et que vous aurez saisi leur mode imaginatif de vision, allez quelque après-midi vous asseoir dans le « Park » ou flâner dans Piccadilly et si vous n'y voyez pas un effet absolument japonais, vous n'en verrez nulle part. Ou bien, pour retourner au passé, prenez un autre exemple : les anciens Grecs. Pensez-vous que l'art grec nous ait jamais dit ce qu'étaient les habitants de la Grèce? Croyez-vous que les femmes athéniennes ressemblaient aux majestueuses figures des frises du Parthénon ou à ces merveilleuses déesses assises aux frontons triangulaires de cet édifice? Si vous en jugez d'après l'art, cette ressemblance fut réelle. Mais lisez un auteur faisant autorité, Aristophane, par exemple. Vous trouverez que les dames d'Athènes se laçaient étroitement, portaient des chaussures à hauts talons, teignaient leurs cheveux en jaune, se fardaient et mettaient du rouge, exactement comme une fashionable imbécile ou une femme légère de nos jours. La vérité, c'est que la vision rétrospective des siècles passés nous est donnée toute par l'art, et, très heureusement, l'art ne nous a jamais dit la vérité.

CYRILLE. — Mais les portraits modernes par les peintres anglais, qu'en dites-vous? Ils ressemblent sans aucun doute à ceux qu'ils veulent représenter?

VIVIAN. — Oui, tout à fait. Ils ressemblent tellement aux modèles que dans cent ans personne ne croira plus à l'existence de ceux-ci. Les seuls portraits auxquels on croit sont ceux où il y a peu du modèle et beaucoup de l'artiste. Les dessins faits par Holbein d'hommes et de femmes de son temps nous donnent le sentiment de leur absolue réalité. Mais c'est simplement parce que Holbein força la Vie à accepter ses conditions, à se contenir dans les limites qu'il lui fixa, à reproduire son type et à paraître ce qu'il voulait qu'elle parût. C'est le style qui nous fait croire en quelque chose, rien que le style. La plupart de nos portraitistes modernes sont voués à l'oubli absolu. Ils ne peignent que ce qu'ils voient. Ils peignent ce que voit le public et le public ne voit jamais rien.

CYRILLE. — Eh bien, après cela, j'aimerais entendre la fin de votre article.

VIVIAN. — Avec plaisir. Fera-t-il du bien, je ne saurais le dire. Notre siècle est certainement le plus borné et le plus prosaïque qui fut jamais. Voyez, le Sommeil lui-même nous trompe ; il a fermé les portes d'ivoire et ouvert celles de corne. Les rêves des nombreuses classes moyennes de ce pays, tels qu'ils sont racontés dans les deux gros volumes

4

écrits sur ce sujet par M. Myers et dans les « Transactions of the Physical Society », sont ce que j'ai jamais lu de plus déprimant. Il n'y a pas même un beau cauchemar. C'est banal, sordide et ennuyeux. Quant à l'Eglise, je ne puis concevoir un meilleur élément de culture pour un pays que la présence d'un corps d'hommes dont le devoir est de posséder la foi au surnaturel, d'accomplir des miracles quotidiens, et de garder vivante cette faculté de création mythique si essentielle pour l'imagination. Or, dans l'Eglise d'Angleterre, un homme réussit, non par la foi, mais par l'incroyance. Notre Eglise est la seule où le sceptique est à l'autel et où saint Thomas est tenu pour l'idéal de l'apôtre. Plus d'un digne pasteur dont la vie s'écoule en d'admirables labeurs de tendre charité, vit dans l'ombre et meurt inconnu, mais il suffit à quelque étudiant, sorti de l'une ou l'autre de nos Universités, d'esprit léger et sans éducation, de monter en chaire et d'exprimer des doutes sur l'arche de Noé, l'âne de Balaam ou Jonas et la baleine, pour que la moitié de Londres vienne en foule l'écouter et s'asseoir bouche béante d'admiration pour sa superbe intelligence. Il faut beaucoup regretter le développement du sens commun dans l'Eglise d'Angleterre. C'est en réalité une concession dégradante à une forme impérieuse de réalisme. Et c'est stupide aussi. La cause en est une entière ignorance de la psychologie. L'homme

peut croire à l'impossible, il ne peut jamais croire à l'improbable. Mais il me faut lire la fin de mon article :

« Ce que nous avons à faire, ce qu'il est, en tout cas, de notre devoir de faire, c'est de ressusciter cet art ancien du Mensonge. Les amateurs, dans le cercle domestique, aux lunchs littéraires, aux thés d'après-midi seront à même de faire beaucoup pour l'éducation du public. Mais ce n'est là que le côté léger et gracieux du mensonge, tel qu'on l'entendait sans doute aux dîners de Crète. Il y a bien d'autres formes. Mentir dans le but de se procurer quelque avantage personnel immédiat, par exemple mentir dans un but moral, comme on dit, bien que plutôt déprécié par la suite fut extrêmement populaire dans le monde antique. Athena rit en écoutant Odysseus lui dire « ses mots de plaisanterie sournoise », suivant l'expression de M. William Morris ; la gloire du mensonge illumine le front pâle du héros sans tache de la tragédie d'Euripide et met au rang des plus nobles femmes du passé la jeune épouse de l'une des odes d'Horace les plus exquises. Plus tard, ce qui d'abord n'avait été qu'un instinct naturel s'éleva jusqu'à devenir une science raisonnée. Des règles minutieuses furent établies pour guider l'humanité et une importante école de littérature se groupa pour l'étude de ce sujet. Vraiment, quand on se rappelle l'excellent traité philosophique de Sanchez sur toute la ques-

tion, on ne peut se défendre du regret que personne n'ait jamais pensé à publier une édition résumée et bon marché des œuvres de ce grand casuiste. Un petit bréviaire ayant pour titre : « Quand et comment doit-on mentir », édité sous une forme attrayante, et pas trop coûteux, serait sans doute de très grande vente et rendrait un vrai service pratique à bien des gens sérieux et de pensée profonde. Mentir dans le but de faire progresser la jeunesse, ce qui est la base de l'éducation familiale, est un art qui végète encore, et ses avantages sont mis en lumière de si admirable façon dans les premiers livres de la *République* de Platon qu'il est superflu de s'y attarder. C'est un mode de mensonge pour lequel toutes les bonnes mères ont des capacités spéciales, mais il est susceptible d'être développé bien davantage et il est triste que le « School Board » l'ait tenu pour méprisable. Mentir pour un salaire mensuel est une chose bien connue dans Fleet-Street et la profession de *leader* politique n'est pas sans avantages. Mais on donne cet emploi comme étant un peu morne et certes il ne mène guère au delà d'une sorte d'obscurité de parade. La seule forme du mensonge qui soit absolument au-dessus du reproche, c'est le Mensonge pour lui-même, et le plus haut développement qu'elle puisse atteindre, nous l'avons indiqué déjà, c'est le Mensonge en Art. De même que ceux qui n'aiment pas Platon plus que la Vérité ne peuvent franchir le

seuil d'Académus, ceux qui n'aiment pas la Beauté plus que la Vérité ne connaissent pas le tabernacle secret de l'Art. Le solide et lourd intellect Britannique gît dans le désert de sable comme le Sphinx du conte merveilleux de Flaubert et la fantaisie, *la Chimère*, danse autour de lui et l'appelle de sa voix menteuse au son de flûte. Il ne peut maintenant l'entendre, mais quelque jour, cela est sûr, quand nous serons tous fatigués à mourir de la banalité de la fiction moderne, il l'entendra et tentera de lui emprunter ses ailes.

Et quand poindra ce jour ou que rougeoira ce couchant, quelle joie sera la nôtre ! Les faits seront méprisés, on verra la Vérité pleurer sur ses entraves et le Roman merveilleux revisitera la terre. L'aspect du monde, même, changera pour l'étonnement de nos regards. Behemoth et Leviathan surgiront de la mer et nageront autour des galères à haute poupe, comme sur les cartes délicieuses de ces temps où les livres de géographie pouvaient se lire. Les dragons parcourront les déserts et le phénix, hors de son nid de flamme, ira planer dans l'air. Nous poserons nos mains sur le basilic et verrons la pierre précieuse cachée dans la tête du crapaud. Mâchant son avoine d'or, l'Hippogriffe sera notre docile monture et l'Oiseau bleu planera sur nos têtes, chantant les choses impossibles et belles, les choses adorables et qui n'arrivent jamais, les choses qui ne sont pas et

qui devraient être. Mais avant que ceci ne vienne, il nous faut cultiver l'art perdu du mensonge. »

Cyrille. — Alors, il faut le cultiver de suite. Mais pour éviter toute erreur, dites-moi, je vous prie, en peu de mots, les doctrines de l'esthétique nouvelle.

Vivian. — Les voici donc, brièvement. L'Art n'exprime jamais que lui. Il a une vie indépendante, comme la pensée, et se développe purement dans un sens qui lui est propre. Il n'est pas nécessairement réaliste dans un siècle de réalisme, ni spirituel dans un âge de foi. Bien loin d'être la création de son temps, il est d'ordinaire en opposition directe avec lui, et la seule histoire qu'il nous conserve est celle de la marche qu'il a suivi. Parfois, il revient sur ses pas et ressuscite quelque forme antique, ainsi qu'il advint dans le mouvement archaïstique du dernier art grec et dans le préraphaélisme de nos jours. D'autres fois, il devance absolument son époque et l'œuvre qu'il produit exige qu'un autre siècle encore se passe pour qu'elle soit comprise, appréciée et goûtée. Dans aucun cas, il ne représente son temps. Passer de l'art d'une époque à l'époque elle-même est la grande erreur de tous les historiens.

La seconde doctrine est celle-ci. Tout art mauvais vient d'un retour à la Vie et à la Nature et de leur élévation au titre d'idéal. La Vie et la Nature peuvent

être quelquefois utilisé comme faisant partie des matériaux de l'Art, mais pour qu'elles rendent à celui-ci quelque service, il faut les traduire tout d'abord en conventions artistiques. Quand l'Art abandonne son procédé imaginatif, il abandonne tout.

Le Réalisme, comme méthode, est un complet insuccès et les deux choses que doit éviter tout artiste sont la modernité de la forme et la modernité du sujet. Pour nous, qui vivons au dix-neuvième siècle, n'importe quel siècle peut offrir un sujet convenable pour l'art, excepté le nôtre. Les seules choses qui soient belles sont celles qui ne nous concernent pas. C'est, pour avoir le plaisir de me citer moi-même, justement parce que Hécube ne nous est rien, que ses douleurs sont un motif excellemment tragique. D'ailleurs, ce n'est que le moderne qui devient démodé. M. Zola s'asseoit pour nous donner un tableau du second Empire. Qui se soucie maintenant du second Empire? Cela est suranné. La Vie va plus vite que le Réalisme, mais le Romantisme précède toujours la Vie.

La troisième doctrine est que la Vie imite l'Art beaucoup plus que l'Art n'imite la Vie. Cela vient non seulement de l'instinct imitateur de la Vie, mais du fait que le but raisonné de la vie est de trouver expression et que l'Art lui offre certaines formes de beauté pour la réalisation de cette énergie. C'est une théorie qu'on n'a jamais émise, mais elle est

extrêmement féconde et jette une lumière tout à fait nouvelle sur l'histoire de l'Art.

Il s'ensuit, comme corollaire, que la Nature extérieure imite l'Art. Les seuls effets qu'elle puisse nous montrer sont ceux que nous avons déjà vus en poésie ou en peinture. C'est le secret du charme de la Nature aussi bien que l'explication de sa faiblesse.

La révélation finale est que le Mensonge, le récit de belles choses fausses, est le but même de l'Art. Mais de ceci je crois avoir assez longuement parlé. Et maintenant, allons sur la terrasse où « le paon blanc erre comme un fantôme, » tandis que l'étoile du soir « glace d'argent le gris du ciel. » Au crépuscule, la nature devient un effet merveilleusement suggestif et n'est pas sans beauté, bien que peut-être elle serve surtout à illustrer des citations de poètes. Venez ! nous avons assez longtemps parlé.



Plume, Crayon, Poison

Etude en vert



Plume, Crayon, Poison



C'est un reproche qu'on adresse sans cesse aux artistes et aux écrivains de ne pouvoir jamais être, sinon très imparfaitement, des hommes d'action. Il est cependant naturel qu'il en soit ainsi. Cette pensée fixe, cette ardeur véhémente qui caractérisent un tempérament d'artiste excluent forcément d'autres qualités. Pour ceux que préoccupe la beauté de la forme, rien autre chose au monde ne saurait être de quelque importance. Encore est-il à cette règle nombre d'exceptions. Rubens fut ambassadeur, Gœthe conseiller d'Etat, et Milton secrétaire latin de Cromwell. Sophocle avait un emploi civil dans sa ville natale ; les humoristes, critiques et romanciers de l'Amérique ne désirent rien tant que de représenter leur pays à l'étranger ; enfin l'ami de Charles Lamb, Thomas Griffiths Wainewright, le sujet de cette petite étude, malgré un tempérament très artistique, eut beaucoup d'autres maîtres que l'art, et ne se contenta point

d'être poète, peintre, critique d'art, antiquaire, prosateur, amateur de tout ce qui est beau, jouisseur de tout ce qui est délicieux, mais fut aussi un faussaire d'une habileté prodigieuse et un subtil et mystérieux empoisonneur, peut-être sans rival dans ce siècle et dans tous les autres.

Cet homme remarquable, si puissant avec « la plume, le crayon et le poison », comme l'a dit un grand poète de ce temps, était né à Cheswick, en 1794. Son père était le fils d'un avoué estimé de Gray's Inn et d'Hatton Garden. Sa mère était la fille du célèbre docteur Griffiths, le directeur et le fondateur de la « *Monthly review* », l'associé, dans une autre entreprise littéraire, de Thomas Davies, ce libraire fameux dont Johnson a dit qu'il n'était pas un libraire, mais « un gentilhomme qui s'occupe de livres », l'ami de Goldsmith et de Wedgwood, une des célébrités de son époque. Mrs Wainewright mourut, à l'âge de vingt et un ans, en le mettant au monde ; un article nécrologique nous parle du caractère aimable, des talents de la défunte et termine par ce compliment flatteur : « elle passe pour avoir compris mieux que personne les écrits de M. Locke. » Le père ne survécut pas longtemps à sa jeune femme ; l'enfant fut élevé par son grand-père, puis, après la mort de ce dernier, en 1803, par son oncle, George Edouard Griffiths, qu'il devait empoisonner. Son enfance se passa à Linden House, Furnham

Green, en l'un de ces vastes domaines qu'ont malheureusement fait disparaître les invasions de nos entrepreneurs de bâtisses suburbains. Ce fut à ses riants jardins et aux beaux ombrages de son parc qu'il dut cet amour simple et passionné de la nature qui ne devait jamais l'abandonner, et qui le rendit sensible, et d'une façon si particulière, à l'inspiration toute moralisatrice de Wordsworth. L'Académie de Charles Burney, à Hammersmith, le compta au nombre de ses écoliers. M. Burney était le fils d'un historien de la musique, et le proche parent de ce jeune garçon qui devait être son élève le plus remarquable. C'était un homme, paraît-il, très cultivé ; et, après des années, Wainewright parlait souvent de lui, en des termes très affectueux, comme d'un philosophe, d'un archéologue et d'un maître admirable qui, en estimant à sa valeur l'éducation intellectuelle, n'ignorait point non plus toute l'importance d'un premier enseignement moral. M. Burney fut aussi le premier à guider le talent artistique du jeune homme et M. Hazlitt nous parle d'un album de dessins qui existe encore, où Wainewright montre déjà un sentiment vif et original de la nature. En réalité la peinture le fascina tout d'abord. Ce n'est que beaucoup plus tard qu'il allait chercher à se manifester par la plume et le poison.

Avant qu'il en fût arrivé là, des romans, des rêves juvéniles et chevaleresques l'entraînèrent à la vie

militaire et il entra dans la garde. Mais la dissipation insouciante de ses compagnons devait choquer son tempérament si affiné ; au surplus il se sentait né pour une autre existence. Il se dégoûta vite du service. « L'art, nous dit-il, avec un accent de ferveur qui nous émeut, l'art toucha son renégat ; parvenu jusqu'à ses pures hauteurs, je vis se dissiper les brouillards pernicieux ; ma sensibilité desséchée, flétrie, se renouvela ; et elle eut cette douce floraison qui ravit les âmes simples. » Mais l'art n'était pas la seule cause de ce changement : « Les écrits de Wordsworth, nous expliqua-t-il, contribuèrent beaucoup à calmer le trouble affolant qui suit toujours des transformations si soudaines. Je pleurai sur ses poèmes des larmes de bonheur et de gratitude. » Renonçant donc aux rudes exercices de la caserne et aux bavardages grossiers du mess, il quitta l'armée et revint à Linden-House, enflammé d'un nouvel enthousiasme pour l'étude. Alors une cruelle maladie le terrassa quelque temps. Selon son expression, elle « le brisa comme un vase d'argile ». Si indifférent quand il s'agissait d'infliger une peine aux autres, il retrouvait des nerfs délicats pour sentir lui-même toute l'acuité de la douleur. Blessé par la vie, la souffrance le ramena sur lui-même ; il erra dans cette terrible vallée de la mélancolie dont tant de grands esprits, peut-être plus grands que lui, ne sont jamais sortis.

Mais il était jeune : il n'avait que vingt-cinq ans, et il s'éleva bientôt « des eaux noires de la mort », comme il les appelle, jusqu'à l'air plus respirable de l'humanisme. Comme il se remettait de la maladie qui venait presque de le conduire aux portes du tombeau, il eut l'idée de traiter la littérature comme un art : « Avec John Woodwill, s'écrie-t-il, je prétends que ce serait une existence de dieux de régner sur un tel élément » et de voir, d'entendre, d'écrire des choses magnifiques !

> « Ces hauts et savoureux effluves de la vie
> N'ont aucun alliage de mortalité. »

Il n'est pas possible de s'y méprendre : c'est bien le cri d'un homme qui ressent pour les lettres une véritable passion : « Voir, entendre, et écrire des choses magnifiques. » Tel était son but.

Scott, le directeur du *London Magazine*, soit que le génie de Wainewright l'eût frappé, soit qu'il eût subi l'étrange fascination que le jeune homme exerçait sur tout son entourage, lui demanda une série d'articles artistiques, et ce fut sous une série de pseudonymes de fantaisie qu'il commença son apport à la littérature de son temps. *Janus Weathercock*, *Egomet Bonmot* et *Van Vinkvooms*, tels sont quelques-uns des masques grotesques qu'il choisit pour cacher son sérieux ou révéler son esprit. Un masque nous parle plus qu'un visage. Les déguisements ren-

daient plus sensibles sa personnalité. Avec une rapidité incroyable il s'imposa. Charles Lamb parle de « cet aimable Wainewright au cœur léger » et dont le style est parfait. Nous entendons dire qu'il traite à un *petit dîner :* Macready, John Forster, Maginn, Talfourd, Sir Wentworth Dilke, le poète John Clare, et autres célébrités. Comme Disraeli, il avait résolu d'étonner la ville par ses façons de dandy, qu'Hazzlitt regardait comme les signes d'une nouvelle mode littéraire ; on vantait ses belles bagues, les antiques camées dont il épinglait ses cravates, la nuance légèrement saumonée de ses gants ; avec sa riche chevelure bouclée, ses beaux yeux, ses mains fines, il possédait ce don charmant et dangereux d'être différent des autres. Il y avait en lui quelque chose du Lucien de Rubempré de Balzac. Parfois aussi il nous rappelle Julien Sorel. De Quincey le vit un soir. C'était à un dîner chez Charles Lamb. « Parmi les convives, tous hommes de lettres, vint s'asseoir un meurtrier », nous dit-il, et il se met à nous conter comment, après avoir été malade tout le jour, et jusqu'à maudire l'humanité, il s'était senti pris d'intérêt devant ce jeune écrivain dont les manières affectées lui semblaient cacher une réelle sensibilité. Comme son intérêt eût été plus grand, bien que d'un tout autre genre, s'il eût appris de quel crime terrible était coupable cet hôte aimable que Lamb semblait tant admirer !

A la vie de Wainewright, en effet, s'appliquent naturellement les trois rubriques que nous suggère M. Swinburne, et même on peut admettre sans trop de difficulté que si on néglige ses exploits dans le domaine du poison, l'œuvre qu'il nous a laissée justifie mal sa réputation.

Mais, à cette époque, c'étaient seulement les philistins qui, pour juger un écrivain, lui demandaient grossièrement compte de sa production. Ce jeune dandy cherchait à être quelqu'un bien plutôt qu'à faire quelque chose. Il pensait que la vie elle-même est un art et qu'elle a ses différents styles comme les arts qui essaient de l'exprimer. Au surplus, son œuvre n'est point sans intérêt. Nous savons que William Blake s'arrêta un jour à l'Académie royale devant un de ses tableaux et qu'il déclara que « c'était très beau ». Il a été comme « l'ébaucheur » de ce que d'autres ont réalisé, bien après lui. Il a eu, comme nos lettrés modernes, ce goût de culture générale que l'on déclare volontiers indispensable. Il écrit sur la Joconde, les premiers poètes français et la Renaissance italienne. Il aime les camées anciens, les tapis persans, les traductions de l'époque d'Elisabeth, de *Cupidon et Psyché, Le Songe de Polyphile,* et les belles reliures, et les premières éditions, et les épreuves aux larges marges. Il est extrêmement sensible à la richesse d'une habitation, et ne se fatigue pas de nous décrire les

chambres dans lesquelles il vit ou plutôt celles dans lesquelles il aurait voulu vivre. Il a ce curieux amour du vert qui, chez les individus, est le signe d'un goût artistique très fin et dénote chez un peuple le relâchement ou même la corruption des mœurs. Comme Baudelaire, il aimait beaucoup les chats et, avec Gautier, il se sentait fasciné par ce « doux monstre de marbre », l'hermaphrodite de Florence et du Louvre.

Je l'avoue : dans ses descriptions, dans ses conseils sur l'ameublement, il ne s'affranchit pas toujours entièrement de son époque, il en subit le mauvais goût. Mais il est certain qu'il fut l'un des premiers à reconnaître le principe d'une libre esthétique, j'entends l'harmonie véritable de toutes les choses réellement belles, indépendamment de leur âge, de leur place, de leur école et de leur genre. Il comprit qu'en décorant une chambre qui n'est pas destinée à une exposition, mais à notre vie, nous ne devions pas songer à quelque reconstruction archéologique du passé, et ne pas nous infliger des besoins artificiels par amour de l'exactitude historique. A ce point de vue il a complètement raison. Ce qui est beau appartient à tous les temps.

Voilà pourquoi dans sa bibliothèque, ainsi qu'il nous l'a décrite, derrière un vase délicat de la céramique grecque, dont les gracieuses peintures évoquent la beauté évanouie, nous trouvons une estampe

d'après Michel Ange, la « Sibylle de Delphes » et la « Pastorale » de Giorgione. Ici, un fragment de majolique florentine ; là, une lampe d'un travail primitif, trouvée dans la tombe de quelque vieux romain. Sur la table se trouve un livre d'Heures, « placé dans une couverture d'argent massif, dorée et travaillée, portant d'élégantes devises, et semée de fins brillants et de rubis », et tout à côté « se blottit un vilain petit monstre, un lare, peut-être, déterré dans les champs ensoleillés de la Sicile. » De sombres bronzes antiques forment un contraste avec d'imposants Christs en croix, au pâle éclat, l'un sculpté sur ivoire, l'autre modelé en cire. » Wainewright a sa mignonne bonbonnière Louis XIV ornée d'une miniature de Petitot, ses théières « de biscuit bruni, recouvertes de filigranes », ses casiers de maroquin citron et son fauteuil « vert pomone ».

Au milieu de ses livres, de ses figurines, de ses estampes, il nous apparaît comme un amateur passionné, un connaisseur subtil, regardant sa collection de Marc Antoine, le « Liber studiorum » de Turner dont il était un admirateur enthousiaste, ou examinant à la loupe quelques-unes de ses pierres antiques : « la tête d'Alexandre sur un onyx de deux strata », ou « ce superbe haut relief sur cornaline, le Jupiter Ægiochus ». Il avait su réunir de fort belles estampes, et il nous donne des conseils très utiles pour former une collection. Tout en appréciant

l'art moderne, il prêta toujours beaucoup d'importance à la reproduction des anciens chefs-d'œuvre ; ce qu'il a écrit sur l'intérêt, sur la valeur des statues de plâtre est d'une justesse admirable.

Comme critique il s'occupait principalement des impressions complexes que lui avait causé une œuvre d'art, car il est indubitable qu'en esthétique il importe avant tout d'avoir des sensations. Il ne se souciait pas du tout des discussions abstraites sur la nature du beau, et la méthode historique, qui a été si fructueuse, était inconnue de son temps, mais il n'oublia jamais cette grande vérité que l'art ne s'adresse d'abord ni à l'intelligence, ni au sentiment, mais au sens artistique ; à plusieurs reprises il nous montre ce sens artistique, ce goût comme il l'appelle, éduqué, perfectionné par de fréquents contacts avec les chefs-d'œuvre et finissant par devenir comme une sorte de jugement à toute épreuve. Non pas, à la vérité, qu'il n'y ait des modes en art comme il y en a dans l'habillement et que nous puissions tout à fait nous affranchir de l'influence de la coutume et de l'influence de la nouveauté. Wainewright pour sa part ne le pouvait pas, et d'ailleurs il reconnaissait avec franchise combien il est difficile de se faire une idée juste d'une œuvre contemporaine. Mais en général son goût est bon et sûr. Il admirait Turner et Constable à une époque où l'on ne parlait pas autant d'eux qu'on le fait à présent. D'un bon paysagiste il

sentait bien qu'il faut réclamer d'autres qualités qu'un « métier habile et une exactitude de copiste ». Etudiant de Crome « la scène dans les bruyères près de Norwich », il observe que ce tableau nous montre « comment une étude trop minutieuse des éléments à leurs moments de fureur, peut produire une œuvre insipide et sans intérêt ». Du paysage en vogue à son époque il dit que « c'est simplement une énumération de collines et de vallées, de pieds d'arbres et d'arbustes, de cours d'eau, de prairies, de cottages et de maisons, un peu plus qu'une topographie, une sorte de carte enluminée où l'on cherche en vain les arcs-en-ciel, les pluies, les brouillards, les halos, les larges rayons perçant les nuages, les orages, les étoiles, bref tout ce qui touche surtout un vrai peintre. » Il sentait une grande répugnance pour ce qui est banal ou vulgaire, et s'il était heureux d'inviter Wilkie à dîner il se souciait aussi peu des tableaux de David que des poèmes de Crabbe. Il n'approuvait point les tendances imitatrices et réalistes de son temps et, il ne nous le cache point, l'intérêt qu'il portait à Fuseli était dû surtout à ce fait que le petit Suisse ne croyait pas à l'obligation pour un artiste de peindre seulement ce qu'il voyait. Dans un tableau, ce qu'il prise davantage, c'est la composition, la beauté et la noblesse des lignes, la richesse de la couleur, et la puissance créatrice. Ce n'était point d'ailleurs un dogmatique. « On ne peut juger

une œuvre d'art, dit-il, que d'après les lois qui l'ont inspirée : tout se borne à savoir si ses différentes parties s'harmonisent entre elles. » Voilà un de ses meilleurs aphorismes. En étudiant des peintres aussi différents que Landseer et Martin, Stothard et Ety, il cherche toujours pour se servir d'une phrase désormais classique, « à voir l'œuvre comme elle est dans la réalité ».

Cependant, ainsi que je l'ai déjà remarqué, il n'est jamais bien à son aise avec les œuvres des contemporains. « Le présent, écrit-il, m'offre une confusion d'images presque aussi agréable qu'une première lecture d'Arioste. Le moderne m'éblouit. J'ai besoin du télescope du temps pour regarder les choses. Elia se plaint de ne pas pouvoir discerner les mérites d'un poème manuscrit. L'impression, dit-il excellemment, les met en lumière. Une tonalité de cinquante années produit le même effet pour un tableau. » Ce qui le rend heureux c'est d'écrire sur Watteau et Lancret, sur Rubens et Giorgione, sur Rembrandt, Corrège et Michel Ange ; il est encore plus heureux d'écrire sur l'art grec. Le gothique le touchait peu, mais l'art classique et l'art de la Renaissance lui furent toujours chers. Il comprit tout ce que notre école anglaise gagnerait à étudier la sculpture grecque ; ainsi ne se lasse-t-il pas de recommander aux jeunes artistes de demander leurs inspirations au

génie qui sommeille dans les marbres et les méthodes des Hellènes.

« Dans ses jugements sur les grands maîtres italiens, dit de Quincey, on sent une sincérité d'accent et une sensibilité toute personnelle ; c'est un homme qui parle de lui-même et non pas seulement d'après les livres. » Rien ne l'honore davantage que ses efforts constants pour restaurer le style et lui donner toute la force d'une tradition raisonnée. Mais, il le savait bien, ni leçons, ni congrès, ni projets pour l'avancement des beaux-arts ne pouvaient avoir un résultat. Avec l'esprit pratique de Toynbee Hall, il préconise sagement un autre moyen : « Le public, dit-il, doit avoir constamment devant les yeux des chefs-d'œuvre. »

Comme on doit s'y attendre d'un peintre, ses critiques d'art sont pleines d'expressions techniques.

Sur le tableau de Tintoret « Saint-George délivrant du dragon la princesse Egyptienne », voici ce qu'il écrit :

La robe de Sabra, chaudement enluminée de bleu de Prusse, se détache des fonds de vert pâle avec son écharpe de vermillon et ces deux couleurs, d'un splendide éclat, se trouvent répétées en une tonalité plus basse dans les vêtements aux colorations de pourpre, sur l'armure bleu de fer du saint ; et encore dans les draperies de limpide azur des premiers plans qui forment une large

harmonie avec les ombres indigo de la haute forêt entourant le château.

Et ailleurs, il parle savamment d'un « délicat Schiavone, varié comme un parterre de tulipes, avec une richesse merveilleuse de teintes mourantes, et d'un portrait dont « les carnations ressemblent à la pulpe d'un fruit ».

D'ordinaire il agit avec les impressions qu'il reçoit d'un tableau, comme si leur ensemble devait former une nouvelle œuvre d'art, et il essaie de les traduire en des mots qui produisent, comme on l'a vu, un effet pareil sur l'imagination et la sensibilité. Il fut un des premiers à s'exercer dans ce genre qu'on appelle la littérature d'art et qui a trouvé en MM. Ruskin et Browning ses plus parfaits représentants. Sa description du *Repas italien* de Lancret où « une jolie fille brune, riant de ses malices, se vautre sur l'herbe poudrée de marguerites » est, à certains égards, charmante.

Voici sa paraphrase sur le crucifiement de Rembrandt. Elle a tous les caractères de son style :

Les ténèbres — ténèbres de suie, ténèbres de mauvais augure — enveloppent toute la scène. Seulement sur le bois maudit, comme à travers une effrayante crevasse dans la voûte obscure, une pluie diluvienne, sans couleur, un flot de pluie et de neige, tombe à force, répandant une lumière grise, une lumière d'hallucination, plus horrible encore que la nuit palpable.

Alors la terre tremble à tout moment jusqu'en ses profondeurs ! La croix enténébrée tremble ! Et pourtant les vents sont tombés, l'air stagne ! Mais un sourd grondement retentit, et beaucoup de misérables commencent à fuir de la colline. Les chevaux sentent l'épouvante prochaine et deviennent indomptables. Le moment est bien proche où de sa propre volonté, déchiré, défaillant, perdant son sang en ruisseaux par son côté entr'ouvert, le front, la poitrine fondus en sueurs, et la langue noire, brûlée par la soif ardente de la mort, Jésus crie : « J'ai soif ! »

Le mortel vinaigre est élevé jusqu'à lui.

A présent sa tête se penche et son corps sacré, privé de vie, se balance sur la croix. Un linceul de flamme brille comme un éclair et disparaît ; les montagnes du Carmel et du Liban se fendent en deux ; la mer roule au delà de ses sables ses vagues noires. La terre s'entr'ouvre et les tombeaux rendent leurs cadavres. Morts et vivants se mêlent dans une confusion extraordinaire et se précipitent à travers la cité Sainte où les attendent de nouveaux prodiges. Le voile du temple, le voile impénétrable ! est déchiré du haut en bas et le lieu redouté qui récèle les Mystères des Hébreux : l'arche d'alliance, les tables de la loi et le chandelier à sept branches, la lumière des flammes surnaturelles l'entr'ouvre à cette multitude que Dieu vient d'abandonner.

Rembrandt ne peignit *jamais cette esquisse, et il eut bien raison. Il aurait perdu tout son charme en écartant*

ce voile d'indécision troublante derrière lequel l'imagination dans le doute peut se donner libre carrière. A présent son œuvre est quelque chose, dirait-on, dans un autre monde. Un abîme profond nous en sépare, que le corps ne peut franchir et que seul peut atteindre notre esprit.

Dans ce passage composé, l'auteur nous l'apprend, « avec une sorte de terreur religieuse », il y a bien des traits qui sont « terribles » et plus encore qui sont tout à fait horribles, mais cela ne va point sans une certaine puissance de touche, et aussi une certaine violence et crudité de paroles qui serait une qualité et qu'on apprécierait beaucoup à notre époque, et qui n'en est pas moins son principal défaut. Il est plaisant, après cela, de passer à cette description du tableau de Jules Romain : « Céphale et Procris. »

« Lisons d'abord la lamentation de Moschus sur Bion, le doux berger, avant de regarder cette peinture ou examinons le tableau pour nous préparer à l'élégie. On trouve pour ainsi dire les mêmes images dans les deux œuvres. Ici et là pour la victime les bois du vallon murmurent; de tristes parfums s'exhalent des fleurs; le rossignol pleure à la pointe des roches, et l'hirondelle dans les longues et sinueuses vallées; les satyres, aussi, et les faunes gémissent, et les nymphes des fontaines fondent en larmes et forment des ruisseaux qui vont se perdre dans les bois. Les moutons et les chèvres délaissent

leurs pâturages, et les oréades qui se plaisent à escalader les monts à pic jusqu'à leurs hauteurs les plus inaccessibles, descendent en courant des bois de pins dont les cimes s'inclinent en gémissant sous le vent, tandis que les dryades s'inclinent entre les branches des arbres qui se joignent, et que les fleuves pleurent la blanche Procris, par tous les sanglots de leurs vagues, emplissant d'une voix l'océan sans limites.

Les abeilles d'or se taisent sur l'Hymette embaumé de thym et le cor sonnant le deuil d'amour de l'Aurore ne chassera plus le froid crépuscule sur la cime du Mont Sacré. Le premier plan est un banc de gazon brûlé par le soleil, vallonné et creusé comme une vague, rendu plus inégal encore par des racines sortant de terre et des troncs d'arbres prématurément coupés par la hache et d'où jaillissent encore de frêles pousses vertes. Ce banc de verdure se redresse subitement à droite vers un bosquet touffu où ne pénètre la lueur d'aucune étoile, à l'entrée duquel se tient pétrifié le roi de Thessalie, tenant, entre ses genoux, ce corps poli comme l'ivoire, qui, un instant à peine auparavant, écartait de son front si doux les rudes rameaux et foulait les épines et les fleurs de son pied que la jalousie rendait si rapide, maintenant impuissant, lourd, privé de tout mouvement, sauf quand la brise, comme par moquerie, soulève sa chevelure épaisse.

Entre les troncs voisins, serrés, les nymphes étonnées s'avancent avec de grands cris.

Et les satyres, vêtus de peaux de cerfs, couronnés de guirlandes de lierre, s'approchent et leur visage orné de cornes montre une pitié étrange.

Plus bas, Lælaps est couché et montre par son halètement que la mort s'avance à grands pas ; de l'autre côté du groupe, l'Amour Vertueux près de « vans renversés » présente la flèche à une troupe de Sylvains : faunes, béliers, boucs, satyres, mères de satyres, serrant plus fort leurs petits entre leurs mains effrayantes, qui accourent de la gauche dans un chemin creux entre le premier plan et une muraille de rochers. En dessous et dans la partie la plus basse est un dieu gardien de fleuve, dont l'urne épanche un flot mélancolique. Au-dessus et plus loin que l'Ephidryade, une autre femme arrachant ses cheveux paraît au milieu des colonnettes festonnées de vigne d'un bosquet rustique.

Le centre de la peinture est occupé par de fraîches prairies, dévalant vers l'embouchure d'un fleuve ; au delà est la « vaste puissance de l'océan » d'où celle qui éteint les étoiles, la rose Aurore, monte en poussant avec furie ses chevaux baignés dans l'eau salée, pour voir les spasmes d'agonie de sa rivale.

Récrite avec soin, cette description pourrait être admirable. L'idée de trouver dans un tableau le sujet d'un poème en prose est elle-même excellente. Nos littératures modernes lui doivent beaucoup de leurs meilleures pages. A une époque très laide mais

aussi très intelligente, les arts au lieu de s'inspirer directement de la vie s'empruntent les uns aux autres.

Au surplus Wainewright éprouvait des inclinations singulièrement variées. Tout ce qui a rapport au théâtre l'intéressait ; il voulait que le costume, les décors fussent conformes à la vérité historique. On ne pouvait la négliger : « En art, dit-il, ce qu'on juge digne d'être entrepris mérite d'être bien fait. » Si l'on se permet un anachronisme, où s'arrêtera-t-on ? En littérature, comme lord Beaconsfield, dans une circonstance fameuse, Wainewright se rangeait « du côté des anges. » Il fut des premiers à admirer Keats et Shelley, « la tremblante sensitive Shelley », ainsi qu'il l'appelle. Son admiration pour Wordsworth était sincère et profonde. Il appréciait beaucoup William Blake. L'une des meilleures copies que nous ayons encore des « *Chants de l'innocence et de l'expérience* » a été faite spécialement pour lui. Il aimait Alain Chartier, et Ronsard, et les poètes dramatiques de l'époque d'Elisabeth, et Chaucer, et Chapman, et Pétrarque. Pour lui tous les arts se tiennent : « Nos critiques, observe-t-il fort judicieusement, ne semblent pas se douter que la poésie et la peinture ont les mêmes origines, et que tout progrès véritable dans l'un de ces arts amène l'autre à un degré correspondant de perfection. » Ailleurs il prétend que c'est se duper soi-même ou essayer d'en

faire accroire aux autres que de prétendre que l'on aime Milton si l'on n'admire aussi Michel Ange. Lui-même ne réservait point son enthousiasme. Avec ses collaborateurs du *London Magazine* il se montre toujours très généreux et loue Barry Cornwall, Allan Cunningham, Hazlitt, Elton et Leigh Hunt sans jamais laisser percer dans ses louanges la malice d'un ami.

Certains de ses croquis de Charles Lamb sont charmants en leur genre. Avec l'art du véritable comédien il prend le ton de son sujet.

« Que puis-je dire de toi que tous ne sachent déjà? Que tu as la gaieté d'un enfant et le savoir d'un homme : jamais plus noble cœur ne fit verser des larmes.

« Qu'il savait spirituellement tromper votre attente et vous insinuer des pensées bien opportunément hors de saison ! Son langage sans affectation était précis, comme celui de ses chers Elizabéthiens, jusqu'à devenir parfois obscur. On eut pu étendre ses phrases comme des grains d'or en de très larges feuilles. Il se montrait sans pitié pour les fausses célébrités et ses observations mordantes sur la mode pour hommes de génie *étaient son plat habituel. Sir Thomas Brown était son compère, et Burton, et le vieux Fuller. Dans son humeur amoureuse il folâtrait avec leurs livres, beautés sans rivales aux odeurs de vieux bouquin, et les rudes comédies de Beaumont et Fletcher l'induisaient en légers rêves. Il les jugeait comme un poète, mais il était bon de le laisser à son jeu ; quelqu'un osait-il se lancer sur ses sujets favoris, il était homme à arrêter le parleur ou à lui répondre de telle sorte qu'on n'eût pu dire s'il voulait adresser un reproche ou tout*

simplement faire une malice. Un soir, à C..., on parlait justement des deux dramaturges. M. X. vantait la passion et le style magnifique de je ne sais quelle tragédie. Elia l'interrompit brusquement. « Ce n'est rien, dit-il, les lyriques seuls ont le style magnifique, les lyriques ! ».

Wainewright, pour un côté de sa carrière d'écrivain, mérite tout spécialement de retenir l'attention. Il n'est personne, dans la première partie du siècle, à qui le journalisme moderne soit autant redevable. Il fut le précurseur de « l'asiatisme », se plut aux épithètes pittoresques et aux amplifications pompeuses. Un style si somptueux qu'il dérobe la pensée, tel est l'idéal de cette école littéraire si admirée, de Fleet-street, dont « Janus Weathercock » peut être appelé le créateur.

Il comprit également qu'il était très facile, en s'y reprenant sans cesse, d'intéresser le public à sa personne, et dans ses articles quotidiens ce jeune homme extraordinaire nous renseigne sur le monde qu'il avait à dîner, sur le tailleur qui l'habille, le vin qu'il aime, son état de santé actuel, ni plus ni moins que s'il rédigeait la chronique de la semaine pour quelque journal populaire de notre temps. Cette partie de son œuvre, certainement la moins précieuse, est cependant celle qui a eu l'influence la plus incontestable. Un publiciste, de nos jours, est un homme qui assomme les gens avec la singularité de son existence.

Comme certains êtres très artificiels, Wainewright avait un grand amour de la nature : « J'ai trois plaisirs », écrit-il quelque part : « m'asseoir paresseusement sur une éminence d'où je découvre un bel horizon ; me tenir à l'ombre d'épais feuillages par un brillant soleil, et goûter la solitude sans avoir l'idée de l'isolement. La campagne me donne tout cela. »

Il écrit sur sa promenade parmi les brandes et les bruyères embaumées en répétant l' « Ode au Soir » de Collin, pour mieux saisir la délicate beauté de l'heure ; il dit s'être caressé le visage « dans un lit de primevères humides de la rosée de Mai » et parle du plaisir de voir les vaches soufflant doucement « s'en aller lentement à l'étable, au crépuscule » et d'entendre « le tintement lointain des clochettes d'un troupeau ». La phrase : « le polyanthus brillait sur sa froide couche de terre comme un tableau de Giorgione, seul, sur un panneau de chêne bruni », caractérise de façon curieuse son tempérament et le passage que voici n'est pas sans grâce :

« L'herbe courte et tendre était toute semée de marguerites — de celles qu'on nomme des pâquerettes — nombreuses comme les étoiles d'une nuit d'été. Le croassement rauque des corneilles affairées arrivait, adouci, des hauteurs d'un bouquet d'ormes, très loin, et par intervalles on entendait la voix d'un enfant chassant les

oiseaux des champs fraîchement semés. Les profondeurs bleues du ciel étaient de la couleur du plus sombre outremer; pas un nuage ne rayait l'ether calme. Seule au ras de l'horizon flottait une légère vapeur, une brume de chaleur et de clarté sur laquelle se dessinait nettement le village voisin avec sa vieille église de pierre, d'une aveuglante blancheur. Je songeais aux « Vers écrits en Mars » *de Wordsworth.*

Nous ne devons cependant pas oublier que le jeune homme si cultivé qui écrivait ces lignes et qui était si sensible à la poésie de Wordsworth était aussi, comme je l'ai dit au commencement de cet essai, un des plus secrets, des plus habiles empoisonneurs qu'il y ait jamais eu au monde. Comment il fut fasciné par l'étrange péché, il ne nous l'a point dit, et le journal où il avait pris soin de noter sa méthode et le résultat de ses terribles expériences est malheureusement perdu pour nous. Même en ses derniers jours, il n'abordait ce sujet qu'avec beaucoup de réticences et préférait parler de « l'excursion » ou des Poëmes inspirés par l'Amitié. On ne doute pas toutefois que le poison dont il se servait, ne fût la strychnine. Dans une de ces belles bagues dont il était si fier et qui servaient à montrer le fin modelé de ses délicates mains d'ivoire, il avait coutume de renfermer quelques gouttes de noix vomique indienne, « un poison, nous dit un de ses biographes, « presque sans goût,

difficile à découvrir et qu'on peut mêler à une grande quantité d'eau. » Ses meurtres, nous dit de Quincey, ne furent jamais connus de la justice. Ils ne sont pas douteux pourtant et quelques-uns sont dignes d'être mentionnés.

Sa première victime fut son oncle, M. Thomas Griffiths. Il l'empoisonna en 1829 pour hériter de Linden-House, une propriété qui lui plaisait beaucoup. Au mois d'août de l'année suivante il empoisonna Mrs Abercrombie, la mère de sa femme, et la même année, en décembre, il empoisonna la charmante Helen Abercrombie, sa belle-sœur. On ne sait au juste pour quelle raison il tua Mrs Abercrombie : par caprice, pour exercer l'horrible pouvoir qui était en lui, ou parce qu'il avait des soupçons ? peut-être fut-ce sans motifs. Mais si, avec l'aide de sa femme, il assassina Helen Abercrombie, c'est qu'il l'avait assurée à plusieurs compagnies pour une somme de 18.000 livres. Voici comment fut commis le crime. Le 12 décembre, Wainewright, sa femme et son fils, revinrent de Linden-House à Londres et se logèrent au n° 12 de Conduit street, dans Regent street. Les deux sœurs Helen et Madeleine Abercrombie les accompagnaient. Dans la soirée du quatorze ils allèrent au théâtre, et Helen se trouva souffrante au souper. Le jour suivant elle était au plus mal, et on appelait pour la soigner, le docteur Locock, de Hanover square ; le lundi 20, après la visite matinale

du médecin, M. et Mme Wainewright lui apportèrent une tisane empoisonnée et s'en allèrent à la promenade.

Quand ils revinrent, Helen Abercrombie était morte. Elle avait seulement vingt ans. C'était une grande et aimable fille aux beaux cheveux blonds. Un charmant portrait à la sanguine existe encore qui est l'œuvre de son beau-frère et qui nous montre combien Wainewright subit l'influence de Sir Thomas Lawrence, un peintre dont les œuvres lui inspirèrent toujours une grande admiration. De Quincey dit que Mrs Wainewright ne fut pas complice du meurtrier. Puisse-t-il ne pas se tromper. Le crime alors eût été unique, et Wainewright le seul coupable.

Les compagnies d'assurances, qui soupçonnaient la vérité, refusèrent de payer; se retranchant derrière les règles spéciales de leurs polices, elles prétendirent qu'on leur avait fait de faux rapports et négligé de verser les primes. L'empoisonneur, avec un étrange courage, commença une action judiciaire devant la Cour de chancellerie contre l'Impérial qui se solidarisait avec les autres compagnies. Le procès dura cinq ans et se termina par un verdict en faveur de l'Impérial. Le juge était Lord Abinger. *Egomet Bonmot* avait pour le représenter M. Erle et Sir William Follet; Sir Frederick Pollock se trouvait avec l'avocat général à la partie-adverse. Le plaignant,

par malheur, ne pouvait pas assister aux audiences.

En refusant de lui verser les 18.000 livres, les compagnies lui avaient causé les plus pitoyables embarras. Quelques mois après le meurtre d'Helen Abercrombie, on l'avait arrêté pour dettes dans une rue de Londres, alors qu'il donnait une sérénade à la fille d'un ami. Il put recouvrer sa liberté, mais il pensa qu'il valait mieux cette fois s'en aller à l'étranger jusqu'à ce qu'il se fût arrangé avec ses créanciers. Il partit donc pour Boulogne, descendit chez le père de la jeune fille à la sérénade et le décidait bientôt à s'assurer sur la vie pour 3.000 livres à la compagnie du Pélican. Il eut soin que toutes les formalités nécessaires fussent accomplies, et la police bien rédigée ; puis un soir, après dîner, comme ils prenaient ensemble le café, il laissa tomber quelques granules de strychnine dans la tasse de son hôte.

Cet empoisonnement ne pouvait lui procurer aucun avantage pécuniaire ; s'il le commit, ce fut simplement pour se venger de la première compagnie qui avait refusé de lui payer le prix de son crime. Son ami mourut le lendemain en sa présence, et il quitta Boulogne aussitôt pour entreprendre un voyage d'études à travers les régions les plus pittoresques de la Bretagne. Quelque temps il fut l'hôte d'un vieux gentilhomme français qui avait une belle maison de campagne à Saint-Omer. De là il se rendit à Paris, où il demeura plusieurs années, menant

une existence fastueuse, disent les uns, tandis que d'autres racontent « qu'il avait coutume de porter sur lui du poison et qu'il effrayait tous ceux qui le connaissaient ». En 1837 il retourna secrètement en Angleterre où l'attirait comme une folle et étrange fascination. Il suivait une femme qu'il aimait.

On était au mois de juin et il se trouvait à un des hôtels de Covent Garden. Son salon était au rez-de-chaussée, et prudemment il en tenait les jalousies baissées de crainte d'être découvert. Treize ans plus tôt, alors qu'il composait sa belle collection de majoliques et de Marc-Antoine, il avait contrefait dans une procuration et produit à son contrat de mariage la signature de ses curateurs pour entrer en possession d'une partie de son héritage maternel. Il savait que l'on avait découvert le faux et qu'en retournant en Angleterre il exposait sa vie. Il y retournait pourtant. Qui s'en étonnera? On dit que la femme était très belle. Et puis elle ne l'aimait pas.

Ce fut tout à fait par hasard qu'il fut découvert. Un bruit dans la rue attira son attention ; en artiste qui se plait à toutes les manifestations de la vie ambiante, il ne sut pas se défendre de lever un moment ses jalousies. Aussitôt quelqu'un s'écria du dehors : « Tiens ! Wainewright, le faussaire ! » C'était Forrester, le coureur de Bow-Street.

Le 5 juillet, il fut amené à Old Bailey. Le *Times* publia sur le procès le compte rendu suivant :

Devant M. le juge Vaughan et M. le Conseiller Alderson, a comparu Thomas Griffiths Wainewright, âgé de quarante-deux ans, homme d'apparences distinguées, portant moustaches, accusé d'avoir signé un faux billet de 2259 livres et de s'en être servi avec l'intention de porter préjudice au Gouverneur et à la société de la Banque d'Angleterre.

Il y avait cinq accusations contre le prisonnier, et Wainewright les a toutes repoussées à l'interrogatoire que lui a fait subir dans la matinée M. le juge d'instruction Arabin. Cependant, au tribunal, il a demandé qu'il lui fût permis de renoncer à sa première défense, et il s'est reconnu coupable de deux délits qui ne devaient pas entraîner de condamnation capitale.

L'avocat de la Banque a déclaré que trois autres accusations étaient portées contre lui, mais que la Banque ne désirait pas une effusion de sang. En conséquence, on a seulement retenu les deux charges les moins importantes, et le prisonnier, à la fin de la session, s'est vu condamner à la déportation à perpétuité.

On le conduisit à Newgate pour le préparer à son transport aux colonies. Dans un passage singulier de ses premiers essais il imagine qu'il est lui-même enfermé dans la prison d'Horse Monger, condamné à mort pour n'avoir pu résister à la tentation de dérober au British Museum quelques Marc Antoine qui manquaient à sa collection. La peine qu'il allait subir était une sorte de mort pour un homme aussi artiste.

Il s'en plaint amèrement à ses amis, et remarque, non sans raison, comme on le verra, que l'argent était réellement le sien, qu'il en avait hérité de sa mère et que le faux, si c'en était un, avait été commis il y a trente ans, ce qui était au moins, dit-il, une *circonstance atténuante*. La permanence de la personnalité est un problème métaphysique des plus subtils, que certainement la loi anglaise résout d'une manière extrêmement rude et primitive. N'est-ce pas d'ailleurs impressionnant qu'il se soit attiré une condamnation aussi sévère pour un acte qui, si nous nous rappelons son influence déplorable sur la prose de nos modernes journalistes, n'est pas le pire de tous ses péchés.

Lorsqu'il était à Newgate, Dickens, Macready et Hablot Browne qui visitaient les prisons dans un but artistique, l'y découvrent. Il leur lança un regard méfiant, nous dit Forster ; Macready fut effrayé de reconnaître un homme avec lequel il avait été si étroitement lié dans sa jeunesse et qui l'avait reçu à sa table.

D'autres furent plus curieux, et sa cellule fut quelque temps comme un rendez-vous de flânerie élégante. Nombre d'hommes de lettres y vinrent visiter leur vieux camarade. Mais, depuis longtemps, il n'était plus ce charmant Janus au cœur léger qu'admirait Charles Lamb. Il était, semble-t-il, devenu tout à fait un cynique.

A l'agent de la Compagnie d'assurances qui le

visitait, un après-midi, et pensait mettre sa rencontre à profit en lui lançant cette pointe : « Après tout, le crime est une mauvaise spéculation », il répliqua : « Monsieur, vous autres, gens de la Cité, vous vous lancez dans une spéculation et vous en courez la chance. Quelques-unes de vos spéculations réussissent, d'autres échouent. Il arrive que les miennes ont échoué, que les vôtres ont réussi. C'est la seule différence, Monsieur, qui existe entre vous et moi. D'ailleurs, je vous dirai, Monsieur, que, jusqu'à la fin, j'ai réussi au moins l'une de mes entreprises. En dépit de toutes les vicissitudes, je me suis obstiné à rester un homme distingué. Je l'ai toujours été, je le suis encore. Ainsi, c'est la coutume en cette maison que les locataires d'une cellule la balaient le matin à tour de rôle. J'occupe une cellule avec un maçon et un ramoneur, eh bien ! ils ne m'ont jamais présenté le balai ! » Quand un ami lui reprochait le meurtre d'Hélène Abercrombie, il haussait les épaules en disant : « Je l'avoue, c'est horrible, mais elle avait les hanches trop développées. »

De Newgate, on le conduisit aux pontons de Portsmouth, et de là, il fut embarqué sur la *Suzanne* pour la terre de Van Diemen avec trois cents autres condamnés. Il semble que le voyage lui déplut fort, si l'on en juge par une lettre écrite à un ami où il se plaint amèrement du sort ignominieux qui le force à se mêler, lui, le compagnon des poètes et des artis-

tes, à des rustres grossiers. Les épithètes dont il se sert ici ne doivent pas nous surprendre. Le crime, en Angleterre, est rarement une œuvre de réflexion ; presque toujours il est causé par la faim. Il n'y avait probablement personne à bord qui pût l'écouter avec sympathie et dont le caractère lui offrit un intérêt psychologique.

Son amour de l'art, toutefois, ne l'abandonna jamais. A Hobart-Town, il découvrit un atelier et recommença à dessiner et à peindre des portraits. Sa conversation et ses manières, dit-on, étaient toujours aussi charmantes. Encore ne semble-t-il pas avoir renoncé à ses habitudes d'empoisonneur ; on les retrouve en deux circonstances où il essaya d'en finir avec des gens qui l'avaient offensé. Mais il avait perdu son adresse de main.

Deux de ses entreprises échouèrent complètement ; aussi se dégoûta-t-il tout à fait de la société tasmanienne et, en 1844, il présenta au gouverneur de la colonie, Sir John Eardley Wilmot, un mémoire où il demandait sa libération. « Je suis, disait-il, torturé par des idées qui se battent en moi pour obtenir leur expression ; je souffre de ne pouvoir accroître mon savoir ni exercer ma parole d'une façon agréable, même utile ! » Cependant, on rejeta sa requête, et l'associé de Coleridge n'eut pas d'autre consolation que d'évoquer ces merveilleux Paradis artificiels dont les fumeurs d'opium ont seuls le secret.

En 1852, il mourut d'apoplexie. Son seul compagnon était un chat pour lequel il ressentait une extraordinaire affection.

Ses crimes ont eu, je pense, beaucoup d'influence sur son art. Ils donnèrent à son style un caractère vigoureux qui est certainement absent de ses premières œuvres. Dans une note de sa *Vie de Dickens*, Forster mentionne qu'en 1847, Lady Blessington reçut de son frère, le major Power, qui avait un emploi militaire à Hobart-Town, le portrait à l'huile d'une jeune fille qui était dû à ce peintre spirituel. « Dans les traits de cette aimable et gracieuse personne, nous dit le biographe, il avait réussi à exprimer sa propre méchanceté. » Ainsi un roman de M. Zola nous montre un jeune artiste impressionniste qui, ayant commis un meurtre, se met à peindre en des tons verdâtres, morbides, et dont tous les portraits, même ceux de ses plus respectables modèles, ressemblent à sa victime. Ce fut à des suggestions encore plus singulières que M. Wainewright dut son développement artistique. Le mal est quelquefois créateur.

Cet homme dont les débuts furent si brillants et qui éblouit quelques années le Londres littéraire, a certainement une physionomie étrange et fascinatrice. M. W. Carrew Hazlitt, son dernier biographe, dont le petit livre, auquel j'ai eu souvent recours, est sans prix au point de vue des faits, pense que son

amour de l'art et de la nature n'était que feinte et pose; d'autres lui refusent tout talent littéraire. C'est là une appréciation mesquine ou tout au moins erronée. Ses empoisonnements ne prouvent rien contre son style. Les vertus domestiques ne sont pas nécessaires à l'art, bien qu'elles puissent être une excellente réclame pour les artistes de seconde catégorie. De Quincey a pu exagérer les dons critiques de Wainewright et je reconnais moi-même encore une fois que dans ses œuvres beaucoup de passages sont trop familiers, trop communs, trop « journalistiques » au mauvais sens de ce mauvais mot. Ici et là sa phrase est franchement vulgaire, et il ne garde jamais sur lui-même cette maîtrise du véritable écrivain. Mais nombre de ses défauts tiennent à son temps ; après tout, la prose que Charles Lamb estimait « capitale » n'a pas le moindre intérêt historique. Il me paraît certain qu'il eut un réel amour de l'art et de la nature. C'est fâcheux ! mais il n'existe pas d'antinomie entre le crime et la culture : nous ne pouvons récrire l'histoire pour satisfaire notre sens moral.

En réalité il est trop étranger à notre temps pour que nous puissions l'apprécier avec quelque justice. Il est impossible de ne pas se sentir désagréablement prévenu contre un homme qui aurait pu empoisonner Lord Tennyson, ou M. Gladstone, ou le Maître de Balliol. Mais s'il avait porté des vêtements, parlé un

langage différents des nôtres ; s'il avait vécu à l'époque de la Rome impériale, ou de la Renaissance italienne, ou dans l'Espagne du XVIIe siècle, enfin dans un autre pays, dans un autre siècle que le nôtre, nous serions plus capables de l'estimer sans parti pris à son rang et à sa valeur. Je sais qu'il y a beaucoup d'historiens, tout au moins d'écrivains auxquels on donne ce titre, qui trouvent nécessaire de juger l'histoire en moralistes, et distribuent leurs éloges ou leurs blâmes avec la complaisance solennelle d'un tranquille maître d'école. Mais c'est une sotte habitude et qui prouve seulement que l'instinct moral à son point de perfection, se montre toujours là où il n'a que faire. Quiconque possède le sens de l'histoire, n'aura jamais l'idée de blâmer Néron, de gronder Tibère ou de réprimander César Borgia.

Ils sont devenus pour ainsi dire les marionnettes d'une comédie, ils peuvent nous remplir de terreur, d'horreur ou d'étonnement, mais ils ne nous font aucun mal. Ils n'ont par de rapport direct avec nous. Nous n'avons rien à redouter de leurs personnes. Ils sont entrés dans le monde de l'art et de la science, et l'art non plus que la science ne s'occupent d'approuver ni de désapprouver les mœurs. Peut-être un jour en sera-t-il ainsi pour l'ami de Charles Lamb. Maintenant je sens bien qu'il est un peu trop près de nous pour être traité avec cet esprit de curiosité fine et désintéressée, qui a inspiré à M. John

Addington Symonds, Miss A. Mary F. Robinson, Miss Vernon Lee et autres distingués écrivains, de si charmantes études sur les grands criminels de la Renaissance. L'art toutefois ne l'a pas oublié. Il est le héros du conte de Dickens « Aux Abois », le Varney de la « Lucrèce » de Bulwer. Ainsi la fiction, c'est un plaisir de le constater, a rendu hommage à celui qui s'était montré si puissant « avec la plume, le crayon et le poison ». Or il n'est pas d'acte plus important que d'inspirer une fiction.

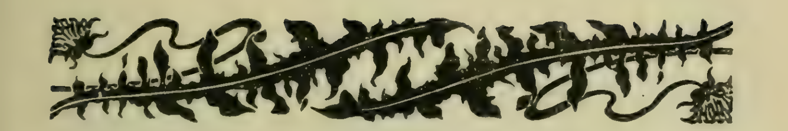


Le Critique Artiste

avec quelques remarques
sur l'importance
de ne rien faire.

Personnages : Gilbert et Ernest.

Scène : *La bibliothèque d'une maison de Piccadilly, donnant sur Green Park.*



Le Critique Artiste

DIALOGUE

PREMIÈRE PARTIE

GILBERT, *au piano.* — Mon cher Ernest, de quoi riez-vous ?

ERNEST, *levant les yeux.* — D'une bien bonne histoire que je viens de trouver dans ce volume de souvenirs qui est là sur votre table.

GILBERT. — Quel livre ? Ah ! je vois. Je ne l'ai pas encore lu. Est-il bon ?

ERNEST. — Tandis que vous faisiez de la musique, je l'ai feuilleté, non sans amusement, bien qu'en général je n'aime pas les mémoires modernes. Ils

sont presque toujours écrits par des gens qui ont totalement perdu leurs souvenirs ou ne firent jamais rien qui vaille qu'on s'en souvienne. C'est là cependant la véritable explication de leur succès, car le public anglais se sent toujours parfaitement à son aise quand une médiocrité lui parle.

Gilbert. — Oui, le public est merveilleusement tolérant. Il pardonne tout, sauf le génie. Mais j'avoue que j'aime tous les mémoires. Je les aime pour leur forme tout autant que pour leur contenu. En littérature, le pur Egotisme est délicieux. C'est lui qui nous fascine dans les lettres de personnalités aussi différentes que Cicéron et Balzac, Flaubert et Berlioz, Byron et Mme de Sévigné. Toutes les fois que nous le rencontrons, ce qui, chose assez étrange, est plutôt rare, nous ne pouvons que l'accueillir avec joie et nous ne l'oublions pas facilement.

Rousseau sera toujours aimé par l'humanité pour avoir confessé ses péchés, non à un prêtre, mais à l'univers, et les nymphes couchées que Cellini fit en bronze pour le château du roi François, le Persée vert et or, même, qui dans la Loggia de Florence montre morte à la lune la terreur qui jadis pétrifiait la vie, ne nous a pas donné plus de joie que cette autobiographie où le scélérat suprême de la Renaissance nous rapporte l'histoire de sa splendeur et de sa honte.

Les opinions, le caractère, les œuvres de l'homme

importent très peu. Il peut être un sceptique comme le gentil Sieur de Montaigne, ou un saint comme l'âpre enfant de Monique ; s'il nous dit ses secrets il peut nous charmer et contraindre nos oreilles à l'écouter et nos lèvres à se taire. Le mode de pensée que représenta le cardinal Newman — si l'on peut appeler mode de pensée celui qui cherche à résoudre les problèmes intellectuels en niant la suprématie de l'intelligence — ne peut pas, je le crois, et ne doit pas survivre. Mais l'univers ne se lassera jamais de suivre cette âme inquiète en sa marche qui la conduisit de ténèbres en ténèbres. L'église solitaire de Littlemore où « le souffle du matin est humide et rares les fidèles » lui sera toujours chère et, toutes les fois que les hommes verront fleurir les giroflées d'or sur le mur de Trinity-College, ils penseront à ce gracieux étudiant qui vit dans le retour certain de cette fleur, la prophétie qu'il resterait pour jamais avec la Bénigne Mère de ses jours... une prophétie dont la Foi, dans sa sagesse ou sa folie, ne souffrit pas l'accomplissement. Oui, l'autobiographie est chose irrésistible. Ce pauvre, ce niais infatué de lui-même que fut M. le secrétaire Pepys est entré par son bavardage dans le cercle des Immortels et, sachant que l'indiscrétion est le meilleur du courage, il se démène au milieu d'eux en cette « robe de peluche pourpre à boutons d'or et à brandebourgs » qu'il aime tant nous décrire, tout à

son aise, et bavarde avec un plaisir infini pour lui-même, et pour nous, sur le jupon bleu indien qu'il acheta pour sa femme, sur « la bonne fressure de porc » et « la délectable fricassée de veau à la française » qu'il aimait tant, sur son jeu de boules avec Will Joyce et ses « courses après les belles », sa récitation d'*Hamlet* un dimanche, son jeu de viole en semaine et autres choses méchantes ou triviales.

Même dans la vie courante, l'égotisme n'est pas sans attraits. Quand les gens nous parlent des autres, ils sont d'habitude ennuyeux. Quand ils parlent d'eux-mêmes, ils sont presque toujours intéressants, et si l'on pouvait, quand ils nous fatiguent, les enfermer comme on le fait d'un livre dont on est las, ils seraient parfaits, absolument.

Ernest. — Il y a beaucoup de valeur dans ce Si, comme dirait Touchstone. Mais proposez-vous sérieusement que chacun devienne son propre Boswell ? Que deviendraient en ce cas nos laborieux compilateurs de Vies et de Souvenirs ?

Gilbert. — Ce qu'ils deviendraient ? Ces gens-là sont le fléau du siècle, ni plus ni moins. Chaque grand homme de nos jours a ses disciples et c'est toujours Judas qui écrit la biographie.

Ernest. — Cher ami !

Gilbert. — J'ai peur que ce ne soit vrai. Autrefois nous canonisions nos héros. La méthode moderne est de les vulgariser. Des éditions bon marché

de grands livres peuvent être délicieuses, mais des éditions bon marché de grands hommes sont absolument détestables.

Ernest. — Puis-je vous demander, Gilbert, à qui vous faites allusion?

Gilbert. — Oh! à tous nos *littérateurs* de second ordre. Nous sommes envahis par un tas de gens qui, lorsqu'un poète ou un peintre meurt, arrivent à la maison avec l'entrepreneur des pompes funèbres et oublient que leur seul devoir est de se tenir muets. Mais ne parlons pas d'eux. Ce ne sont que les détrousseurs de cadavres de la littérature. La poussière est donnée à l'un et les cendres à un autre, mais l'âme est hors de leur atteinte. Et maintenant, laissez-moi vous jouer du Chopin ou du Dvorak? Vous jouerai-je une fantaisie de Dvorak? Il écrit des choses passionnées, d'une curieuse couleur.

Ernest. — Non, je ne me soucie pas de musique en ce moment. C'est beaucoup trop indéfini. D'ailleurs j'avais pour voisine à table, hier soir, la baronne Bernstein et, bien que ce soit une femme absolument charmante sous tout autre rapport, elle insista pour discuter sur la musique comme si la musique était réellement écrite en langue allemande. Et, quelles que soient les affinités de la musique, elle n'en a aucune, je suis heureux de le dire, avec l'allemand. Il y a des formes de patriotisme qui sont vraiment avilissantes. Non, Gilbert, ne jouez plus.

Retournez-vous et parlez-moi. Parlez-moi jusqu'à ce que dans la chambre entre le jour aux cornes blanches. Il y a dans votre voix quelque chose de merveilleux.

Gilbert, *se levant du piano.* — Je ne suis pas en humeur de causer ce soir. Comme c'est mal à vous de sourire! Vraiment, je ne suis pas disposé. Où sont les cigarettes? Merci. Que ces simples narcisses sont exquis! Ils semblent d'ambre et de frais ivoire. On dirait des objets grecs de la meilleure période. Quelle était donc l'histoire qui vous fit rire, dans les confessions de l'Académicien repentant? Dites-la moi? Après avoir joué du Chopin, je me sens comme si j'avais pleuré sur des péchés que je n'ai jamais commis, et je suis en deuil pour des tragédies qui ne me concernent pas. La musique me semble toujours produire cet effet. Elle nous crée un passé que nous ignorions, et nous remplit d'un sentiment de tristesses qui furent soustraites à nos larmes. Je puis m'imaginer un homme ayant mené une vie parfaitement banale, et qui, entendant par hasard quelque curieux morceau de musique, découvre soudain que son âme a passé, à son insu, par de terribles expériences et connu d'effrayantes joies, de sauvages amours romantiques ou de grands renoncements. Dites-moi cette histoire, Ernest. J'ai besoin d'être distrait.

Ernest. — Oh! je ne sais si cela est de quelque

importance. Mais j'ai trouvé là une explication vraiment admirable de la valeur réelle de l'ordinaire critique d'art. Il paraît qu'un jour une dame demanda gravement à l'Académicien repentant, comme vous l'appelez, si son tableau célèbre : « Un jour de printemps à Whiteley » ou « Attendant le dernier omnibus » ou quelque sujet de ce genre, était tout entier peint à la main ?

Gilbert. — Et l'était-il ?

Ernest. — Vous êtes incorrigible. Mais, sérieusement parlant, à quoi sert la critique d'art ? Pourquoi l'artiste ne peut-il être laissé seul, créer un nouveau monde s'il le désire ou, sinon, donner une ébauche du monde que nous connaissons déjà et dont chacun de nous, j'imagine, se lasserait si l'art avec son esprit subtil de choix et son délicat instinct de sélection ne le purifiait pour nous et ne lui donnait une perfection momentanée. Il me semble que l'imagination agrandit ou devrait agrandir autour d'elle la solitude et qu'elle travaille mieux dans le silence et l'isolement. Pourquoi l'artiste serait-il troublé par la clameur perçante de la critique ? Pourquoi ceux qui ne peuvent créer prennent-ils sur eux d'estimer la valeur du travail créateur ? Que peuvent-ils en connaître ? Si l'œuvre d'un homme est facile à comprendre, une explication est inutile...

Gilbert. — Et si son œuvre est incompréhensible, une explication est mauvaise.

Ernest. — Je n'ai pas dit cela.

Gilbert. — Ah ! Vous auriez dû le dire. Aujourd'hui, si peu de mystères nous restent que nous ne pouvons souffrir d'être privé de l'un d'eux. Les membres de la « Browning Society » comme les théologiens du « Broad Church Party » ou les auteurs des « Great Writers' Series » de M. Walter Scott me paraissent perdre leur temps en essayant d'expliquer leur divinité. On espérait que Browning était un mystique, ils ont cherché à nous montrer qu'il était simplement imprécis. On s'imaginait qu'il avait quelque chose à cacher, ils ont prouvé qu'il n'avait presque rien à révéler. Mais je parle seulement de son œuvre incohérente. Au point de vue d'ensemble, l'homme fut grand. Il n'appartenait pas à la race des Olympiens et eut toute l'imperfection d'un Titan. Il n'avait pas une vision étendue et ce n'est que rarement qu'il put chanter. Son œuvre est gâtée par la lutte, la violence et l'effort et il ne passa pas de l'émotion à la forme, mais de la pensée au chaos. Pourtant, il fut grand. On l'appela un penseur et certes ce fut un homme qui pensa toujours et toujours tout haut ; or ce ne fut pas la pensée qui le fascina, mais plutôt les procédés par lesquels elle se meut. Ce fut la machine qu'il aima, non ce qu'elle produit. La méthode par laquelle le sot atteint la sottise lui fut aussi chère que l'ultime sagesse du sage. Et le subtil mécanisme de l'esprit le fascinait à

ce point qu'il en vint à mépriser le langage ou le considérer comme un instrument incomplet d'expression. La rime, ce parfait écho qui, au creux du vallon des muses, enfante sa propre voix et lui répond, qui, aux mains d'un véritable artiste devient non seulement un élément matériel de beauté métrique mais un élément spirituel de pensée comme de passion, éveillant un nouvel état d'âme, peut-être, excitant un nouvel enchaînement d'idées ou bien ouvrant par la pure douceur et la suggestion de sa sonorité une porte d'or que l'Imagination elle-même avait heurtée en vain ; la rime, qui peut muer la parole de l'homme en la langue des dieux, la rime, la seule corde ajoutée par nous à la lyre grecque, devint sous les mains de Robert Browning une chose grotesque et difforme qui fit parfois de lui un bouffon en poésie, comme un bas comédien, et le fit monter trop souvent Pégase, sa langue gonflant sa joue. Il est de ces moments où il nous blesse avec une monstrueuse musique. Et, s'il ne peut nous la donner qu'en brisant les cordes de son luth, il les brise, en des craquements discords, et nulle tettix Athénienne, créant une mélodie avec ses ailes frémissantes, ne vient se poser sur la corne d'ivoire pour rendre le mouvement parfait ou l'intervalle moins rude. Pourtant, il fut grand, et bien qu'il ait fait de la langue une argile grossière, il s'en servit pour former des hommes et des femmes qui vivent. C'est la créature

la plus shakespearienne depuis Shakespeare. Si Shakespeare chantait avec des myriades de lèvres, Browning balbutiait avec des milliers de bouches. Même à cette heure où je parle, non contre lui mais pour lui, je vois se glisser dans la chambre toute la pompe de ses personnages. Là, s'avance Fra Lippo Lippi, les joues encore brûlantes du baiser ardent de quelque jeune fille. Là se tient, redoutable, Saül dont le turban scintille de princiers saphirs. Mildred Tresham est là et le moine espagnol, jaune de haine, et Blougram et Ben Ezra et l'évêque de Saint-Praxed. Le rejeton de Setebos bredouille dans le coin, et Sebald entendant Pippa qui passe, regarde le farouche visage d'Ottima, et la prend en horreur, elle et son péché et lui-même. Pâle comme le satin blanc de son pourpoint, le roi mélancolique épie de ses traîtres yeux songeurs le trop loyal Strafford qui va vers son destin, et Andréa frémit en écoutant ses cousins siffler dans le jardin et défend à sa parfaite épouse de descendre. Oui, Browning fut grand. Et quel souvenir laissera-t-il ? Celui d'un poète ? Non, mais d'un écrivain de fiction, des plus hauts, peut-être, que nous ayions jamais eu. Son sens de la situation dramatique fut sans rival et, s'il ne put résoudre ses propres problèmes il put, du moins, les poser et que doit faire de plus un artiste ?

Envisagé comme créateur de personnages, il se range auprès de celui qui fit Hamlet. Eût-il été

précis et ordonné qu'il eût pu s'asseoir à ses côtés. Le seul homme digne de toucher le bord de son vêtement est George Meredith. Meredith est un Browning en prose, ainsi que Browning lui-même, qui se servit de la poésie comme d'un moyen pour écrire en prose.

ERNEST. — Il y a quelque chose dans ce que vous dites, mais tout n'y est pas. En bien des points, vous êtes injuste.

GILBERT. — Il est difficile de n'être pas injuste pour ce qu'on aime. Mais revenons au point discuté. Que disiez-vous?

ERNEST. — Simplement ceci : qu'aux meilleurs jours de l'art, il n'y eut pas de critiques d'art !

GILBERT. — Il me semble avoir entendu déjà cette observation, Ernest. Elle a toute la vitalité d'une erreur et tout le maussade d'un vieil ami.

ERNEST. — C'est vrai. Oui, inutile de secouer la tête avec cette pétulance. C'est tout à fait vrai : aux meilleurs jours de l'art il n'y eut pas de critiques d'art. Le sculpteur tirait du bloc de marbre le grand Hermès aux membres blancs qui y dormait. Les modeleurs et doreurs d'images donnaient le ton et la contexture à la statue, et l'univers, en la voyant, adorait en silence. L'artiste versait le bronze en fusion dans le moule de sable et le fleuve de métal rouge se refroidissait en nobles courbes et prenait l'empreinte du corps d'un Dieu. Il donnait aux yeux

sans regards la vie de l'émail et des pierres précieuses. Les boucles de cheveux couleur d'hyacinthe se frisaient sans son burin. Et quand en quelque temple sombre, peint de fresques, ou sous un portique à colonnades tout baigné de soleil, l'enfant de Leto se dressait sur son piédestal, ceux qui passaient ἁβρῶς βαίνοντες διὰ λαμπροτάτου αἰθέρος, sentaient qu'une influence nouvelle pénétrait leur vie, et songeurs, ou remplis d'une étrange et vivifiante joie, allaient à leurs foyers ou au labeur du jour ou bien, en flânant, passaient les portes de la ville, jusqu'à cette plaine hantée des nymphes où le jeune Phèdre baignait ses pieds et couchés là sur l'herbe molle, sous les hauts platanes murmurant dans la brise et les *agnus castus* en fleurs, se prenaient à penser à la merveille de beauté et se taisaient en proie à une sainte terreur. En ces jours-là, l'artiste était libre. Il prenait au lit du fleuve de la fine argile entre ses doigts et, avec un mince outil de bois ou d'os, la façonnait en formes si exquises qu'on les donnait pour jouets aux morts et nous les retrouvons dans les tombes en poussière sur la jaune colline de Tanagra, avec l'or éteint et la pourpre fanée qui luisent vaguement encore sur les cheveux et les lèvres et les vêtements.

Sur un mur de plâtre frais coloré de vermillon clair ou mêlé de lait et de safran, il peignait une figure allant d'un pied las par les champs d'asphodèles, les champs pourpres semés d'étoiles blanches,

« gardant sous ses paupières toute la guerre de Troie », Polyxène, la fille de Priam ; ou bien Odysseus, le sage et le rusé, lié de cordes serrées au grand mât pour qu'il puisse entendre sans danger la chanson des Sirènes, ou voguant près de l'Achéron clair dont le lit de cailloux voit passer en foule des fantômes de poissons, ou bien il montrait les Persans court vêtus et fuyant devant les Grecs à Marathon, ou les galères entrechoquant leurs proues de cuivre dans la petite baie de Salamine. Il dessinait avec une pointe d'argent et du charbon sur des parchemins et du cèdre préparé. Sur la terre cuite couleur d'ivoire ou de rose il peignait avec de la cire qu'il amollissait d'huile d'olives puis durcissait au fer chaud. Sous son pinceau, le panneau et le marbre et la toile devenaient merveilleux et la vie, voyant son image, s'arrêtait et n'osait parler. Toute vie, d'ailleurs, était sienne, depuis les vendeurs assis au marché jusqu'au berger couché dans son manteau sur la colline, depuis la nymphe blottie dans les lauriers roses et le faune jouant du pipeau sous le soleil de midi, jusqu'au roi dans sa litière aux longs rideaux de couleur verte, que portaient des esclaves sur leurs épaules luisantes d'huile et que d'autres éventaient d'éventails en plumes de paon. Des hommes et des femmes, aux visages de plaisir ou de tristesse, passaient devant lui. Il les regardait, attentif, et leur secret devenait le sien. Par la forme et la couleur il créait un nouveau monde.

Tous les arts délicats lui appartenaient aussi. Sur la roue tournante il appliquait la pierre précieuse, et l'améthyste devenait le lit de pourpre d'Adonis et sur la sardoine veinée couraient Artemis et sa meute. Il faisait d'or battu des roses, et les liait ensemble, collier ou bracelet. Il faisait d'or battu des guirlandes pour le casque du vainqueur, ou des palmes pour la robe tyrienne, ou des masques pour le roi mort. Au dos du miroir d'argent il gravait Thétis porté par ses Néreides, ou Phèdre malade d'amour et sa nourrice, ou Persephone, lasse de souvenirs, mettant des pavots dans ses cheveux. Le potier s'asseyait en son atelier et du tour silencieux, le vase s'élevait comme une fleur de ses mains. Il décorait le pied et les flancs et les anses de délicates feuilles d'olivier ou d'acanthe ou de lignes ondulées. Puis il peignait rouges et noirs, des éphèbes en lutte ou à la course, des chevaliers en armes, avec d'étranges boucliers héraldiques et de curieuses visières, courbés du char en forme de conque, sur les chevaux cabrés, les dieux assis au banquet ou faisant des prodiges, les héros dans leur victoire ou leur tourment. Parfois il traçait en minces lignes de vermillon sur fond blanc l'époux alangui et son épouse et, voletant autour d'eux, Eros, un Eros pareil à l'un des anges de Donatello, un petit être qui rit, ailé d'or ou d'azur. Sur le flanc du vase il écrivait le nom de son ami. ΚΑΛΟΣ ΑΛΚΙΒΙΑΔΗΣ ou ΚΑΛΟΣ ΧΑΡΜΙΔΗΣ nous dit l'histoire

de son temps. Sur le bord de la large coupe plate, obéissant à son caprice il dessinait le cerf qui broute ou le lion au repos. Du menu flacon de senteurs, riait Aphrodite à sa toilette et, les Ménades nues lui faisant cortège, Dyonisos dansait autour de la jarre de vin, les pieds tachés de lie, tandis que le vieux Silène se vautrait sur les outres gonflées ou agitait cet épieu magique ayant au bout une pomme de pin sculptée et qu'enguirlandait du lierre sombre. Et nul ne venait troubler l'artiste en travail. Nul inconscient bavardage ne le dérangeait. Il n'était pas ennuyé d'opinions. Près de l'Ilissus, dit quelque part Arnold, il n'y avait pas d'Higginbotham. Près de l'Ilissus, mon cher Gilbert, il n'y avait pas de niais congrès artistiques, apportant du provincialisme aux provinces et enseignant aux médiocrités comment on pérore. Près de l'Ilissus il n'y avait pas d'ennuyeuses revues d'art où les industrieux parlent de ce qu'ils ne comprennent pas. Sur les bords couverts de roseaux de cette petite rivière, ne se pavanait pas de journalisme ridicule accaparant le siège du juge, alors qu'il devrait, au banc des accusés, venir faire des excuses. Les Grecs n'avaient pas de critique d'art.

Gilbert. — Ernest, vous êtes tout à fait délicieux, mais vos opinions sont terriblement fausses. J'ai peur que vous n'ayiez écouté la conversation de quelqu'un plus âgé que vous. C'est là une chose toujours dangereuse et, si vous la laissez dégénérer en habitude,

vous verrez que c'est absolument fatal à tout développement intellectuel. Quant au moderne journalisme, ce n'est pas à moi de le défendre. Il justifie son existence par le grand principe Darwinien de la survivance du plus vulgaire. Je ne m'occupe que de littérature.

Ernest. — Mais quelle est la différence entre la littérature et le journalisme ?

Gilbert. — Oh ! Le journalisme est illisible et la littérature n'est pas lue. Voilà tout. Mais quant à votre affirmation que les Grecs n'avaient pas de critique d'art, je vous assure qu'elle est tout à fait absurde. Il serait plus juste de dire que les Grecs étaient une nation de critiques d'art.

Ernest. — Vraiment ?

Gilbert. — Oui, une nation de critiques d'art. Mais je ne veux pas détruire le tableau, si délicieusement inexact, que vous avez tracé des rapports entre l'artiste Hellène et l'esprit intellectuel de son temps. Donner une description exacte de ce qui n'arriva jamais est non seulement le véritable emploi de l'historien, mais encore l'inappréciable privilège de tout homme bien doué et d'esprit cultivé. Encore moins désirè-je parler savamment. La conversation savante est ou l'affectation de l'ignorant ou la profession de l'homme mentalement désœuvré. Et, pour ce qui est de la conversation moralisatrice, c'est tout simplement la méthode insensée par laquelle les philanthropes

plus insensés encore essayent de désarmer la juste rancune des classes criminelles. Non, laissez-moi vous jouer quelque folle chose écarlate de Dvorak. Les pâles figures de la tapisserie nous sourient et les paupières lourdes de mon Narcisse de bronze ensommeillé, se ferment. Ne discutons rien sérieusement. Je sais trop que nous vivons dans un siècle où l'on ne prend au sérieux que les imbéciles et je vis dans la terreur de ne pas être incompris. Ne me rabaissez pas jusqu'à me faire vous donner des renseignements utiles. L'éducation est une chose admirable, mais il est bon de se souvenir de temps en temps que rien de ce qui est digne d'être connu ne peut s'enseigner. A travers la fente des rideaux, je vois la lune pareille à une pièce d'argent rognée. Les étoiles autour d'elle sont en grappe comme des abeilles d'or. Le ciel est un dur saphir taillé en creux. Sortons dans la nuit. La pensée est merveilleuse, mais l'aventure plus merveilleuse encore. Qui sait si nous ne rencontrerons pas le prince Florizel de Bohême et si nous n'entendrons pas la belle Cubaine nous dire qu'elle n'est pas ce qu'elle paraît.

Ernest. — Vous êtes horriblement obstiné. J'insiste pour que vous discutiez avec moi cette question. Vous avez dit que les Grecs étaient une nation de critiques d'art. Quelle critique d'art nous ont-ils laissée ?

Gilbert. — Mon cher Ernest, même s'il n'était

venu jusqu'à nous des temps Hellènes aucun fragment de critique d'art, il n'en serait pas moins vrai que les Grecs furent une nation de critiques d'art et qu'ils ont inventé cette critique comme toutes les autres d'ailleurs. Car, après tout, de quoi sommes-nous en premier lieu redevables aux Grecs ? Simplement de l'esprit critique. Et cet esprit qu'ils ont exercé sur les questions de religion et de science, d'éthique et de métaphysique, de politique et d'éducation ils l'ont exercé aussi sur les questions d'art, et, vraiment, sur les deux arts les plus élevés, sur les arts suprêmes, il nous ont laissé le plus impeccable système de critique que le monde ait jamais connu.

Ernest. — Mais quels sont les deux arts les plus élevés, les arts suprêmes ?

Gilbert. — La Vie et la Littérature, la vie et l'expression parfaite de la vie. Les principes de la première, tels qu'ils furent établis par les Grecs, ne peuvent être appliqués par nous dans un siècle aussi corrompu que le nôtre par de faux idéals. Leurs principes sur la Littérature sont dans bien des cas si subtils que nous pouvons à peine les comprendre. Reconnaissant que l'art le plus parfait est celui qui reflète le plus pleinement l'homme dans toute son infinie variété, ils élaborèrent la critique du langage, envisagé à la lumière des éléments matériels de cet art, à un point que nous ne saurions atteindre, si

même nous pouvions en approcher, avec notre système d'accentuation de l'emphase rationnelle ou émotionnelle, étudiant, par exemple, les mouvements métriques d'une prose aussi scientifiquement qu'un musicien moderne étudie l'harmonie et le contrepoint, et, j'ai à peine besoin de le dire, avec un sens artistique beaucoup plus affiné. Et ils avaient raison sur ce sujet comme ils avaient raison sur tout. Depuis l'introduction de l'imprimerie et le fatal développement de l'habitude de lire, parmi les moyennes et les basses classes de ce pays, il y a eu dans la littérature une tendance à en appeler de plus en plus aux yeux et de moins en moins à l'ouïe, sens en vérité, qu'au point de vue de l'art pur, l'art littéraire devrait chercher à séduire, ayant pour canons ceux de sa volupté. Même l'œuvre de M. Pater qui, à tout prendre, est le maître le plus parfait de la prose anglaise à l'heure présente, ressemble souvent beaucoup plus à un fragment de mosaïque qu'à un passage de musique, et semble çà et là manquer de la véritable vie rythmique des mots et de la belle liberté et de la richesse d'effets que produit cette vie rythmique. Nous avons en somme fait de l'art d'écrire un mode déterminé de composition et nous en sommes servi comme d'une forme de dessin minutieux.

Les Grecs, eux, considéraient l'art d'écrire simplement comme une méthode pour raconter. Leur critérium était toujours le mot parlé dans ses relations

musicales et métriques. La voix était l'agent intermédiaire et l'oreille le critique. J'ai pensé quelquefois que l'histoire de la cécité d'Homère a bien pu en réalité n'être qu'un mythe artistique, créé en une époque critique et servant à nous rappeler, non seulement que le grand poète est toujours un voyant dont les yeux corporels y voient moins que les yeux de l'âme, mais qu'il est encore un chanteur véritable, faisant son poème avec de la musique, se répétant indéfiniment chaque ligne jusqu'à ce qu'il ait saisi le secret de sa mélodie, modulant dans les ténèbres des mots ailés de lumière.

Quoiqu'il en soit, ce fut certainement à sa cécité, qui fut l'occasion sinon la cause, que le grand poète anglais dut une large part du mouvement majestueux et de la splendeur sonore de ses derniers vers. Quand Milton dut cesser d'écrire, il se mit à chanter. Qui donc pourrait comparer les cadences de *Comus* à celles du *Samson Agonistes*, du *Paradis perdu* ou du *Paradis retrouvé ?* Quand Milton devint aveugle, il composa, ainsi que chacun devrait le faire, seulement avec la voix, et le pipeau ou le chalumeau des premiers jours devint cet orgue puissant aux jeux multiples dont la musique riche et sonore a toute la majesté du vers Homérique, si elle n'essaye pas d'en avoir la grâce aisée, constituant l'héritage impérissable de la littérature anglaise, traversant tous les siècles avec solennité, car elle les domine et reste à

jamais notre compagne dans sa forme immortelle. Oui, écrire a fait beaucoup de mal aux écrivains. Revenons à la voix. Qu'elle soit notre critérium et peut-être alors serons-nous capables d'apprécier quelques-unes des subtilités de la critique d'art grecque.

Nous ne le pouvons pas aujourd'hui. Parfois, quand j'ai écrit une page de prose que j'ai la modestie grande de considérer comme sans défaut, une pensée terrible me vient : je me dis que je suis peut-être coupable, que j'ai peut-être été assez immoral, assez efféminé pour employer des mouvements trochaïques et tribraques, crime pour lequel un savant critique du siècle d'Auguste censure avec une très juste sévérité le brillant et quelque peu paradoxal Hegesias. J'ai froid d'y penser, et je me demande si l'admirable résultat éthique de la prose de ce charmant écrivain, qui dans un esprit d'insouciante générosité pour la partie inculte de notre nation, proclama la monstrueuse doctrine que la conduite est les trois quarts de la vie, ne sera pas quelque jour entièrement annihilée par la découverte que les péons ont été mal placés.

Ernest. — Ah ! Vous n'êtes plus sérieux.

Gilbert. — Qui donc le serait devant cette affirmation faite d'un ton grave que les Grecs n'eurent pas de critiques d'art? Je puis admettre que l'on dise que le génie d'induction des Grecs se perdit dans la critique, mais non que la race à laquelle nous

devons ce dernier art ne l'ait pas exercé. Vous ne me demanderez pas de vous donner une vue générale de la critique d'art en Grèce depuis Platon jusqu'à Plotin. La nuit est trop belle et la lune, en nous écoutant, se couvrirait la face de plus de cendres encore. Rappelons-nous seulement un parfait petit ouvrage de critique esthétique, la *Poétique* d'Aristote. La forme en est imparfaite, car l'écriture est mauvaise ; il ne consiste peut-être qu'en notes prises pour une conférence sur l'art ou en fragments isolés destinés à quelque livre plus important, mais pour l'arrangement et pour la façon dont est traité le sujet c'est d'une perfection absolue. L'action de l'art sur l'éthique, son importance pour la culture de l'esprit, et son rôle dans la formation du caractère ont été définis par Platon une fois pour toutes, mais ici nous voyons l'art considéré au point de vue non plus moral mais purement esthétique. Platon avait traité, bien entendu, de nombreux sujets artistiques déterminés, tels que l'importance de l'unité dans une œuvre d'art, la nécessité du ton et de l'harmonie, la valeur esthétique des apparences, le rapport entre les arts visibles et le monde extérieur, entre la fiction et le fait. Peut-être est-ce lui qui excita le premier dans l'âme humaine, ce désir encore insatisfait, le désir de savoir quel lien unit le Beau au Vrai, et la place du Beau dans l'ordre moral et intellectuel du Cosmos. Les problèmes de l'idéalisme et du réalisme,

tels qu'il les pose, peuvent sembler pour beaucoup d'esprits quelque peu stériles dans la sphère métaphysique d'existence abstraite où il les place, mais transportez-les dans la sphère de l'art et vous les trouverez toujours vivants et remplis de signification. Il se peut que ce soit comme critique du Beau que Platon est destiné à survivre et qu'en changeant le nom de la sphère où se meuvent ses spéculations, nous découvrions une nouvelle philosophie. Mais Aristote, comme Gœthe, s'occupe de l'art en traitant tout d'abord de ses manifestations concrètes; il prend, par exemple, la tragédie, et recherche la matière dont elle use, qui est le langage, son sujet propre, qui est la vie, la méthode par laquelle elle œuvre, qui est l'action, les conditions dans lesquelles elle se révèle, qui sont la représentation théâtrale, sa structure logique, qui est l'intrigue et son but esthétique qui est d'évoquer le sentiment de la beauté réalisée au moyen des passions de la pitié et de la terreur. Cette purification, cette spiritualisation de la nature qu'il nomme Κάθαρσις est, ainsi que l'a vu Gœthe, essentiellement esthétique et non morale comme l'imagine Lessing. Ne s'occupant tout d'abord que de l'impression produite par l'œuvre d'art, Aristote se met à analyser cette impression, à en chercher la source, à voir comment elle naît. Physiologiste et psychologue, il sait que la santé d'une fonction réside en son énergie. Être capable d'une

passion et ne pas s'en rendre compte c'est rester incomplet et borné. Le spectacle mimé de la vie qu'offre la tragédie délivre le cœur de beaucoup de « germes morbides » et en présentant des motifs élevés et nobles au jeu des émotions purifie l'homme et le spiritualise ; et, non seulement il agit de cette sorte sur l'homme, mais encore l'initie à des sentiments nobles qu'il aurait pu ne jamais connaître, le mot Κάθαρσις ayant parfois, il m'a semblé, le sens d'une allusion précise au rite d'initiation, si même ce n'est pas, ainsi que je suis tenté de l'imaginer de temps en temps, la signification véritable et la seule qu'il ait en l'occurrence. Ceci n'est, bien entendu, qu'une simple esquisse du livre. Mais vous voyez quel parfait spécimen de critique esthétique il nous offre. Qui donc, sauf un Grec, eût pu donner de l'art une telle analyse? Après l'avoir lu, on cesse d'être étonné qu'Alexandrie se soit si largement consacré à la critique d'art et que nous voyions les tempéraments artistiques de l'époque examiner toutes les questions de style et de genre, discutant les grandes écoles académiques de peinture telles, par exemple, que l'école de Sicyone qui s'efforça de maintenir les traditions pleines de dignité de la mode antique ; les écoles réalistes et impressionnistes qui voulaient reproduire la vie réelle ; les éléments de l'idéalisme dans le portrait ; la valeur d'art de la forme épique en un temps aussi moderne que le leur, ou le sujet

qui convient en propre à l'artiste. En vérité, je crains que les tempéraments inartistes de l'époque ne se soient, eux aussi, occupés de littérature et d'art, car les accusations de plagiat étaient sans fin et de telles accusations émanent des lèvres minces et blêmes de l'impuissance ou des bouches grotesques de ceux qui ne possédant rien en propre, s'imaginent qu'ils se donneront la réputation d'être riches en criant bien haut qu'on les a volés. Et je vous assure, mon cher Ernest, que les Grecs bavardaient à propos des peintres autant qu'on le fait de nos jours et qu'ils avaient leurs galeries particulières et leurs expositions payantes, leurs corporations d'Arts et Métiers, leurs mouvements Préraphaélites et réalistes, qu'ils faisaient des conférences sur l'art, écrivaient des essais sur l'art et eurent leurs historiens d'art et leurs archéologues et tout le reste. Même les directeurs de tournées théâtrales emmenaient avec eux leurs critiques dramatiques et les payaient très grassement pour écrire des notes élogieuses. En somme, tout ce qui dans notre vie est moderne, nous le devons aux Grecs. Tout ce qui est anachronique est dû au Moyen Age. Ce sont les Grecs qui nous ont donné le système entier de la critique d'art et nous pouvons imaginer de quelle délicatesse était leur instinct critique par ce fait que la matière sur laquelle il s'exerça le plus complètement fut, je l'ai déjà dit, le langage. Car la matière dont use le peintre ou le

sculpteur est pauvre en comparaison de celle des mots. Les mots ont non seulement une musique aussi douce que celle de la viole et du luth, une couleur aussi riche et aussi vivante qu'aucune de celles qui nous rendent adorables les toiles des Vénitiens ou des Espagnols, et une forme plastique non moins sûre et certaine que celle qui se révèle dans le marbre ou le bronze, mais la pensée et la passion et la spiritualité leur appartiennent et n'appartiennent vraiment qu'à eux seuls. Si les Grecs n'avaient fait que la critique du langage, ils ne seraient pas moins les grands critiques d'art du monde. Connaître les principes de l'art le plus élevé, c'est connaître les principes de tous les arts.

Mais je vois que la lune se cache derrière un nuage couleur de soufre. Hors d'une fauve crinière mouvante elle brille comme l'œil d'un lion. Elle a peur que je ne vous cause de Lucien et de Longin, de Quintilien et de Denis, de Pline et de Fronton et de Pausanias, de tous ceux qui dans le monde antique écrivirent ou parlèrent sur l'art. Elle n'a pas besoin d'avoir peur. Je suis fatigué de ma course dans l'abîme stupide et sombre des faits. Il ne me reste plus que la *μονόχρονος ἡδονή* d'une autre cigarette. Les cigarettes ont au moins le charme de vous laisser inassouvi.

Ernest. — Essayez d'une des miennes. Elles sont assez bonnes. Je les reçois directement du Caire.

La seule utilité de nos *attachés* c'est qu'ils fournissent leurs amis d'excellent tabac. Et comme la lune s'est cachée, causons encore un peu. Je suis tout prêt à admettre que j'eus tort en ce que j'ai dit des Grecs. Ils furent, vous l'avez montré, une nation de critiques d'art. Je le reconnais et j'en ai, pour eux, quelque chagrin. Car la faculté de création est supérieure à la critique. Aucune comparaison n'est vraiment possible.

Gilbert. — L'antithèse entre elles est entièrement arbitraire. Sans la faculté critique, il n'existe aucune création artistique digne de ce nom. Vous parliez tout à l'heure de ce fin esprit de choix et de ce délicat instinct de sélection par lequel l'artiste nous rend compte de la vie et lui donne une perfection momentanée. Eh bien, cet esprit de choix, ce tact subtil d'omission est en réalité la faculté critique en l'un de ses modes les plus caractéristiques et quiconque ne possède pas cette faculté critique ne peut rien créer en art. Arnold a dit de la littérature qu'elle était une critique de la vie, définition dont la forme n'est pas très heureuse, mais qui montre l'excessive importance qu'il attachait à l'élément critique en tout travail de création.

Ernest. — J'aurais dit que les grands artistes travaillaient inconsciemment, qu'ils étaient « plus sages qu'ils ne le savaient », comme Emerson, je crois, le remarque quelque part.

Gilbert. — Non, Ernest, il n'en est nullement ainsi. Tout beau travail imaginatif est conscient et réfléchi. Aucun poète ne chante parce qu'il y est contraint. Du moins, aucun grand poète. Celui-ci chante parce qu'il veut chanter. Il en est ainsi maintenant ; il en fut toujours ainsi. Nous sommes tentés parfois de penser que les voix qui résonnèrent à l'aube de la poésie étaient plus simples, plus vigoureuses et plus naturelles que les nôtres et que l'univers contemplé par les premiers poètes, et qu'ils parcouraient, avait en propre une vertu poétique spéciale et pouvant, presque sans subir de changement, passer dans leur chant. La neige couvre maintenant l'Olympe et ses pentes escarpées sont stériles et de glace, mais autrefois, nous le rêvons, les pieds blancs des Muses secouaient la rosée du matin sur les anémones et, le soir, Apollon venait chanter aux pâtres dans le vallon. Mais nous ne faisons là que prêter à d'autres âges ce que nous désirons ou croyons désirer pour le nôtre. Notre sens historique est en défaut. Tout siècle producteur de poésie est, par cela même, un siècle artificiel et l'œuvre qui nous paraît la création la plus naturelle et la plus simple de son époque est toujours le résultat de l'effort le plus conscient. Croyez-moi, Ernest, il n'est pas d'art doué de beauté sans « conscience de soi », et la « conscience de soi » et l'esprit critique ne font qu'un.

Ernest. — Je vois ce que vous voulez dire et c'est très important. Mais vous admettrez, j'en suis sûr, que les grands poèmes de l'ancien monde, les poèmes primitifs, anonymes, collectifs, furent le résultat de l'imagination de races plutôt que de l'imagination d'individus.

Gilbert. — Non quand ils devinrent de la poésie. Non quand ils reçurent une forme belle. Car il n'y a pas d'art là où il n'y a pas de style, pas de style là où manque l'unité et l'unité appartient à l'individu. Sans doute Homère eut, pour s'en servir, de vieilles ballades et d'anciens récits de même que Shakespeare eut des chroniques, des pièces de théâtre et des nouvelles comme éléments de travail, mais ces choses ne furent que la matière brute de son œuvre. Il les prit et leur donna la forme du chant. Elles devinrent siennes, parce qu'il leur donna la beauté. Elles furent construites de musique

et ainsi nullement construites,
Donc construites pour toujours.

Plus on étudie la vie et la littérature, plus on sent fortement que derrière tout ce qui est merveilleux, il y a l'individu et que ce n'est pas le moment qui fait l'homme, mais l'homme qui crée l'époque. Vraiment j'incline à penser que chaque mythe, chaque légende dont la source nous paraît l'étonnement ou la terreur ou la fantaisie d'une tribu et d'une nation

fut à son origine l'invention d'un seul esprit. Le nombre singulièrement limité des mythes me semble conduire à cette conclusion. Mais n'allons pas nous perdre dans les questions de mythologie comparée. Restons-en à la critique. Ce que je veux montrer est ceci. Une époque sans critique est une époque où l'art est immobile, hiératique et se borne à la reproduction de types consacrés ou bien c'est une époque qui ne possède aucun art. Il y a des époques de critique qui ne furent pas créatrices, au sens ordinaire du mot ; l'esprit humain alors ne cherchait qu'à mettre en ordre ses trésors, à séparer l'or de l'argent et l'argent du plomb, à faire le compte des joyaux et à donner des noms aux perles. Mais il n'y a jamais eu d'époque créatrice qui ne fût en même temps de critique. Car c'est la faculté critique qui invente des formes neuves. La tendance de la création c'est de se répéter. C'est à l'instinct critique que nous devons l'éclosion de toute nouvelle école, chaque nouveau moule que l'art trouve tout prêt à prendre en main. Il n'est réellement aucune forme employée maintenant par l'art qui ne nous vienne de l'esprit critique d'Alexandrie où ces formes furent clichées, inventées ou perfectionnées. Je dis Alexandrie, non seulement parce que c'est là que l'esprit grec prit conscience de lui-même, aussi bien qu'il finit par y mourir dans le scepticisme et la théologie, mais parce que ce fut en cette ville et non dans

Athènes que Rome prit ses modèles et que c'est grâce à la survivance de la langue latine que fut sauvée la culture intellectuelle. Quand, à la Renaissance, la littérature grecque apparut comme une aube nouvelle en Europe, tout était prêt, dans une certaine mesure, pour cette venue. Mais, pour nous débarrasser des détails historiques qui sont toujours fastidieux et d'ordinaire inexacts, disons, d'une manière générale, que les formes d'art proviennent de l'esprit critique grec. C'est à lui que nous devons la poésie épique, la poésie lyrique, le drame tout entier en chacun de ses développements, y compris le burlesque, l'idylle, le roman romantique, le roman d'aventure, l'essai, le dialogue, le discours, la conférence, chose que nous devrions peut-être ne pas leur pardonner, et l'épigramme dans la plus large signification de ce mot. En somme, nous leur devons tout, sauf le sonnet auquel on pourrait cependant rapporter de curieux parallèles comme rythme de pensée dans l'anthologie, le journalisme américain auquel on ne pourrait trouver nulle part de parallèle et la ballade en imitation de dialecte écossais, dont l'un de nos plus laborieux écrivains a voulu récemment faire la base d'un effort final et unanime qui mettrait nos poètes de second rang à même de devenir romantiques. Chaque nouvelle école, à son apparition, déclame contre la critique quand c'est précisément à

la faculté critique qu'elle doit son origine. Le pur instinct créateur n'innove pas, il reproduit.

Ernest. — Vous avez parlé de la critique comme d'une partie essentielle de l'esprit créateur, et maintenant j'accepte pleinement votre théorie. Mais que dites-vous de la critique en dehors de la création? J'ai la sotte manie de lire des revues et il me semble que la plus grande part de la critique moderne est absolument sans valeur.

Gilbert. — Il en est de même pour la plupart des créations actuelles. La médiocrité pesant la médiocrité et l'incompétence applaudissant son frère — tel est le spectacle que l'activité artistique en Angleterre nous offre de temps en temps. Et pourtant je me sens un peu injuste en l'occurrence. Règle générale, les critiques — je parle, bien entendu, de la classe supérieure, de ceux en somme qui écrivent dans les feuilles à six pence — ont une plus forte culture que les gens dont ils sont appelés à analyser les œuvres. C'est d'ailleurs à cela qu'il faut s'attendre car la critique demande infiniment plus de culture que la création.

Ernest. — Vraiment?

Gilbert. — Certes. Tout le monde peut écrire un roman en trois volumes. Il ne faut pour cela qu'une complète ignorance de la vie et de la littérature. La difficulté que doit, j'imagine, éprouver l'analyste est celle de se soutenir à un certain niveau. Là

où le style manque, une telle chose est impossible. Les pauvres critiques sont apparemment réduits à n'être que les reporters du *police-court* de la littérature, les chroniqueurs enregistrant les méfaits des criminels d'habitude de l'art. On dit parfois qu'ils ne lisent pas du tout les œuvres qu'ils ont mission de critiquer. C'est vrai, ou du moins ce devrait l'être. S'ils les lisaient, ils deviendraient des misanthropes endurcis ou, pour emprunter une phrase à l'une des gentilles étudiantes de Newnham, des misogynes impénitents. Et puis cela n'est pas nécessaire. Pour connaître l'origine et la qualité d'un vin, il est inutile de boire le tonneau entier. Il doit être extrêmement facile en une demi-heure de dire si un livre vaut quelque chose ou ne vaut rien. Dix minutes suffisent si l'on a l'instinct de la forme. Qui peut vouloir s'épuiser sur un volume stupide ? On le goûte et c'est assez — plus qu'assez, même. Je sais qu'il est beaucoup de travailleurs honnêtes, en peinture comme en littérature, qui sont entièrement opposés à la critique. Ils ont tout à fait raison. Leur œuvre est sans aucun rapport intellectuel avec leur époque. Elle ne nous apporte aucun élément nouveau de plaisir. Elle ne suggère aucun nouvel élan de pensée ou de passion ou de beauté. On ne doit pas en parler. Il faut la laisser à l'oubli qu'elle mérite.

ERNEST. — Mais, cher ami — excusez-moi de vous interrompre — vous vous laissez, il me semble, en-

traîner beaucoup trop par votre passion pour la critique. Car, après tout, vous voudrez bien admettre qu'il est bien plus difficile de faire une chose que d'en parler.

Gilbert. — Plus difficile de faire une chose que d'en parler? Pas du tout. C'est là une grosse erreur populaire. Il est bien plus difficile de parler d'une chose que de la faire. Dans le domaine de la vie actuelle, c'est de la plus claire évidence. N'importe qui peut faire de l'histoire. Seul un grand homme peut en écrire. Il n'est aucun mode d'action, aucune forme d'émotion que nous n'ayions en commun avec les animaux inférieurs. Ce n'est que par le langage que nous nous élevons au-dessus d'eux ou, entre nous, au-dessus l'un de l'autre — par le langage qui est le père et non l'enfant de la pensée. L'action, en vérité, est toujours facile et quand elle se présente à nous, sous sa forme la plus provocante, parce que la plus continue, j'entends celle du réel travail, elle devient simplement le refuge des gens qui n'ont rien à faire. Non, Ernest, ne parlez pas de l'action. C'est une chose aveugle, soumise à des influences extérieures et mise en jeu par une impulsion dont elle ignore la nature. C'est une chose incomplète en son essence, puisqu'elle est limitée par l'accident, et ignorante de sa direction, étant toujours en désaccord avec son but. Sa base est le manque d'imagi-

nation. C'est la dernière ressource de ceux qui ne savent comment on rêve.

Ernest. — Gilbert, vous traitez le monde comme si c'était une boule de cristal. Vous le tenez dans votre main et le renversez pour satisfaire une fantaisie obstinée. Vous ne faites rien autre que récrire l'histoire.

Gilbert. — Notre devoir unique, vis-à-vis de l'histoire, c'est de la récrire. Ce n'est pas la tâche la plus mince réservée à l'esprit critique. Quand nous aurons découvert l'ensemble des lois scientifiques qui gouvernent la vie, nous nous rendrons compte que l'homme d'action est plus riche en illusions que le rêveur. Celui-là ne connaît, en effet, ni l'origine de ses actes ni leurs résultats. Dans le champ où il pensait avoir semé des épines, nous faisons notre vendange, et le figuier qu'il planta pour notre plaisir est aussi stérile que le chardon, et plus amer. C'est parce que l'Humanité n'a jamais su où elle allait qu'elle a pu trouver son chemin.

Ernest. — Vous pensez, alors, que dans la sphère de l'action un but conscient est une illusion ?

Gilbert. — C'est pire. Si nous vivions assez longtemps pour voir les résultats de nos actes, il se pourrait que ceux qui se disent bons se voient affligés d'un lourd remords et que ceux dits méchants par le monde exultent d'une noble joie. Chaque petite chose que nous faisons, passe dans la grande

machine de la vie qui peut mettre nos vertus en poudre et les rendre méprisables, ou transformer nos péchés en éléments d'une civilisation nouvelle plus merveilleuse et plus splendide qu'aucune de celles qui l'ont précédée. Mais les hommes sont esclaves des mots. Ils s'emportent contre le matérialisme, comme ils l'appellent, oubliant qu'il n'y eut aucun progrès matériel qui n'ait spiritualisé le monde et qu'il y eut bien peu, s'il y en eut, de réveils spirituels qui n'aient gaspillé les facultés du monde en espoirs inféconds, en aspirations sans fruits et en croyances vides ou servant d'entraves. Ce qu'on nomme Péché est un élément essentiel de progrès. Sans lui le monde croupirait ; il vieillirait ou deviendrait sans couleur. Par sa curiosité, le Péché augmente l'expérience de la race. Son intense revendication d'individualisme nous sauve de la monotonie du type. Son rejet des notions courantes sur la moralité le met en possession d'une éthique supérieure. Et quant aux vertus ! Qu'est-ce que cela ? La Nature, nous dit M. Renan, se soucie peu de chasteté, et c'est peut-être à l'opprobre des Madeleines et non à leur propre pureté que doivent d'être sans souillures les Lucrèces de la vie moderne. La charité, ceux-là même dont elle forme presque toute la religion, se sont vus contraints de l'admettre : la charité crée une multitude de maux. L'existence même de la conscience, cette faculté dont les gens

aujourd'hui, bavardent tant et sont si aveuglément fiers, est un signe de notre imparfait développement. Il faut, pour que nous soyions vraiment bons, qu'elle se confonde avec l'instinct.

L'abnégation est simplement une méthode par laquelle l'homme arrête sa marche, et le sacrifice de soi-même une survivance de la mutilation du sauvage, une partie de ce vieux culte de la douleur qui joue un si terrible rôle dans l'histoire du monde et même à cette heure fait encore chaque jour des victimes, la terre lui gardant des autels. Les vertus ! Qui sait ce que sont les vertus ? Ni vous, ni moi, ni personne. C'est bien pour notre vanité que nous tuons le criminel, car si nous lui permettions de vivre, il pourrait nous montrer ce que nous avons gagné par son crime. C'est pour garder sa paix intime que le saint marche au martyre. Il s'épargne ainsi le spectacle horrible de sa moisson.

Ernest. — Gilbert, votre ton devient trop âpre. Revenons sur le terrain plus agréable de la littérature. Que disiez-vous donc ? Qu'il était plus difficile de parler d'une chose que de la faire.

Gilbert, *après une pause.* — Oui, je crois que je me suis laissé distraire par cette vérité simple. Vous devez, maintenant, j'en suis sûr, voir que j'ai raison.

L'homme, quand il agit, n'est qu'une marionnette. Quand il décrit, il est poète. Tout le secret est là. Il était assez facile, dans les plaines de sable, près

d'Illion, la ville battue par les vents, de lancer de l'arc peint la flèche entaillée ou de heurter contre le bouclier de peau et de cuivre couleur de flamme, le long épieu à manche de frêne. Il était facile à la reine adultère d'étendre pour son seigneur des tapis de Tyr, et, lorsqu'il est couché dans son bain de marbre, de jeter sur sa tête le fichu de pourpre et d'ordonner à son amant imberbe de percer à travers les mailles ce cœur qui aurait dû se briser à Aulis. Pour Antigone, même, avec la Mort l'attendant comme épouse, il était facile de passer dans l'air corrompu, à midi, et de gravir la colline, et de couvrir d'une terre pitoyable le triste cadavre qui n'avait pas de tombe. Mais ceux qui écrivirent ces choses ? Ceux qui leur donnèrent la réalité et les firent immortelles ? Ne sont-ils pas plus grands que les hommes et les femmes qu'ils ont chantés ? « Hector, ce doux chevalier, est mort », et Lucien nous dit comment, dans l'obscurité de l'autre monde, Menippe vit le crâne blanchissant d'Hélène et s'étonna que pour une faveur aussi funèbre, tous ces beaux vaisseaux aux proues recourbées aient pris la mer, ces beaux hommes en cottes de mailles aient été tués, ces villes à citadelles réduites en poussière. Pourtant, chaque jour, la fille de Léda, pareille à un cygne, sort sur les tours à créneaux, et regarde en bas la marée de la guerre. Les soldats à barbe grise s'émerveillent de sa beauté ; elle se tient debout à

côté du roi. Dans sa chambre d'ivoire peint, son galant est couché. Il polit sa délicate armure et peigne le plumet écarlate. Avec son écuyer et son page, son époux va d'une tente à l'autre. Elle peut voir sa brillante chevelure et entend ou s'imagine entendre sa voix froide et claire. Dans la cour, en bas, le fils de Priam boucle sa cuirasse d'airain. Les bras blancs d'Andromaque sont autour de son cou. Il pose à terre son casque pour ne pas effrayer leur tout petit enfant. Derrière les rideaux brodés de son pavillon, Achille est assis, dans des vêtements parfumés, tandis que, harnaché d'or et d'argent, l'ami de son âme s'apprête à partir au combat. D'un coffre curieusement sculpté, que sa mère Thétis a porté à bord de son navire, le Seigneur des Myrmidons tire ce calice mystique que ne toucha jamais aucune lèvre humaine ; il le nettoie avec du soufre, le rafraîchit dans une eau pure et, ses mains lavées, emplit de vin noir sa cavité polie et verse sur le sol le sang épais de la vigne en l'honneur de Celui qu'adorent à Dodone des prophètes aux pieds nus, et il Le prie et ne sait pas que sa prière est vaine et que des mains de deux chevaliers troyens, le fils de Panthoos, Euphorbe dont les boucles sont nouées d'or et le Priamide, que Patrocle au cœur de lion, le camarade des camarades, de ces mains recevra la mort. Fantômes ? Héros de brume et d'illusion ? Ombres dans un chant ? Non, ce sont

des êtres réels. L'action ! Qu'est-ce que l'action ? Elle meurt au moment où sa force se met en jeu. C'est une concession indigne au fait. Le monde est fait par le chanteur pour le rêveur.

Ernest. — Pendant que vous parlez, je le crois.

Gilbert. — Et c'est la vérité. Sur les citadelles de Troie, réduites en poussière, le lézard se tient immobile, comme un objet en bronze vert. Le hibou a bâti son nid dans le palais de Priam. Dans la plaine vide errent le berger et le gardeur de chèvres avec leurs troupeaux ; et sur la mer, pareille à du vin, sur la mer huileuse, οἶνοψ πόντος comme l'appelle Homère, là où les grandes galères grecques aux proues de cuivre, vinrent, rangées en un cercle étincelant, le solitaire pêcheur de thon s'asseoit dans son petit bateau et guette les lièges de son filet. Pourtant, chaque matin, les portes de la ville sont violemment ouvertes et, à pied, ou sur des chars traînés par des chevaux, les guerriers vont à la bataille et raillent leurs ennemis derrière leurs masques de fer. Tout le jour le combat fait rage et quand vient la nuit, les torches brillent près des tentes, et le falot brûle dans la salle. Ceux qui vivent dans le marbre ou sur les panneaux peints ne connaissent de la vie qu'un seul instant exquis, éternel il est vrai par sa beauté, mais limité à une seule note de passion ou à un seul aspect de calme. Ceux que fait vivre le poète ont leurs myriades

d'émotions, de joie et de terreur, de courage et de désespoir, de plaisirs et de souffrances. Les saisons vont et viennent, cortège attristant ou joyeux, avec des pieds ailés ou lourds comme le plomb ; les années passent devant eux. Ils ont leur jeunesse et leur maturité, ils sont enfants et ils vieillissent. C'est toujours l'aurore pour Sainte Hélène, telle que Véronèse la vit à sa fenêtre. Dans l'air calme du matin, les Anges lui apportent le symbole de la douleur de Dieu. La fraîche brise matinale soulève sur son front ses fins cheveux d'or. Sur cette petite colline, près de Florence, où les amoureux de Giorgione s'étendent, c'est toujours le solstice de midi, de midi que les soleils de l'été font si langoureux que la svelte fille nue peut à peine plonger dans la cuve de marbre, la ronde bulle de verre clair et que les longs doigts du joueur de luth se reposent paresseusement sur les cordes. C'est le crépuscule, toujours, pour les nymphes dansantes que pose, libres, Corot, parmi les peupliers d'argent de France. Dans un éternel crépuscule elles bougent, ces frêles figures diaphanes dont les pieds blancs et qui frémissent, semblent ne pas toucher l'herbe gorgée de rosée qu'ils foulent. Mais ceux qui marchent dans l'épopée, le drame ou le roman, voient, au cours des mois en travail, croître et décroître les jeunes lunes et contemplent la nuit depuis le soir jusqu'à l'étoile du matin, et de l'aube

au coucher du soleil, peuvent noter le jour qui change et tout son or et toute son ombre. Pour eux comme pour nous, les fleurs s'épanouissent et se fanent, et la Terre, cette Déesse aux Tresses Vertes, comme l'appelle Coleridge, change de vêtements pour leur plaire. Un seul instant de perfection se concentre dans la statue. L'image peinte sur la toile ne possède aucun élément spirituel de croissance ou de changement. Si la mort leur est inconnue, c'est qu'elles savent peu de la vie, car les secrets de la vie et de la mort ne sont qu'à ceux-là seuls que touche la succession du temps, qui possèdent non seulement le présent, mais le futur et peuvent s'élever ou tomber d'un passé de gloire ou de honte. Le mouvement, ce problème des Arts visibles, ne peut être vraiment réalisé que par la Littérature. C'est la Littérature qui nous montre le corps en son activité et l'âme en son agitation.

Ernest. — Oui, je vois maintenant ce que vous vouliez dire. Mais il est certain alors que plus haut vous placez l'artiste créateur, plus bas sera le rang du critique.

Gilbert. — Pourquoi cela ?

Ernest. — Parce que ce qu'il peut nous donner de meilleur n'est que l'écho d'une riche musique, ombre vague d'une forme aux contours arrêtés. Il se peut, en vérité, que la vie soit un chaos, comme

vous me le dites, que ses martyres soient vils et ses héroïsmes ignobles et que c'est la fonction de la Littérature de créer, avec la matière grossière de l'existence réelle, un nouvel univers qui sera plus merveilleux, plus durable et plus vrai que le monde contemplé par les yeux du vulgaire et par lequel les natures vulgaires cherchent à réaliser leur perfection. Mais, cela est sûr, si ce monde nouveau est fait par l'esprit et la main d'un grand artiste, ce sera une chose si complète et si parfaite que le critique n'y trouvera rien pour lui. Je comprends maintenant tout à fait et même j'admets très volontiers qu'il est bien plus difficile de parler d'une chose que de la faire. Mais il me semble que cette maxime saine et sensée, si flatteuse pour nos sentiments, et qui devrait être adoptée comme devise par les Académies littéraires du monde entier, ne s'applique qu'aux rapports existant entre l'Art et la Vie, et non à ceux qui unissent l'Art et la Critique.

Gilbert. — Mais il est certain que la critique est elle-même un art. Et de même que la création artistique comporte la mise en œuvre de la faculté critique — et sans elle, on ne saurait vraiment dire qu'elle existe — de même la Critique est réellement créatrice au sens le plus élevé du mot. La critique est, en effet, à la fois créatrice et indépendante.

Ernest. — Indépendante ?

Gilbert. — Oui, indépendante. La critique ne doit pas plus être jugée d'après quelque bas modèle d'imitation ou de ressemblance que ne l'est l'œuvre du poète ou du sculpteur. Le critique est dans le même rapport vis-à vis de l'œuvre d'art qu'il critique que l'artiste vis-à-vis du monde visible de la forme et de la couleur ou du monde invisible de la passion et de la pensée. Il n'a même pas besoin des matériaux les plus délicats pour la perfection de son art. Tout peut servir à ses besoins. Et de même que des amours basses et sentimentales de la sotte épouse d'un petit médecin de campagne, dans le sale village de Yonville-l'Abbaye, près de Rouen, Gustave Flaubert a pu créer un chef-d'œuvre classique de style, de même sur des sujets ayant peu d'importance ou n'en ayant aucune, tels que les peintures de la « Royal Academy », cette année ou toute autre, les poèmes de M. Lewis Moris, les romans de M. Ohnet ou les pièces de M. Henry Arthur John, le vrai critique peut, s'il lui plaît de diriger ainsi ou laisser s'égarer sa faculté de contemplation, produire un ouvrage sans défaut, au point de vue de la beauté et de l'instinct, et rempli de sensibilité intellectuelle. Pourquoi pas ? La sottise est toujours une tentation irrésistible pour ce qui resplendit, et la stupidité est la *Bestia Triomphans* qui fait sortir la sagesse de sa caverne. Pour un artiste aussi créateur que le critique, que signifie le sujet ? Ni plus ni moins

que pour un romancier ou pour un peintre. Comme eux, il peut trouver partout des motifs. C'est la façon de les traiter qui constitue l'épreuve. Rien n'existe qui n'ait en soi une suggestion ou un défi.

Ernest. — Mais la critique est-elle vraiment un art créateur?

Gilbert. — Pourquoi pas? Elle travaille avec des matériaux et leur donne une forme à la fois neuve et délicieuse. Que peut-on dire de plus de la poésie? En vérité j'appellerais la critique une création dans une création. Car de même que les grands artistes, depuis Homère et Eschyle jusqu'à Shakespeare et Keats, n'allèrent pas, pour leurs sujets, directement à la vie, mais les ont cherchés dans les mythes, les légendes et les anciens contes, de même le critique use d'éléments que d'autres ont pour ainsi dire purifiés pour lui et qui ont en plus, déjà, la forme imaginative et la couleur. Bien plus, je dirais que la critique supérieure étant la forme la plus pure d'impression personnelle, est à sa manière plus créatrice que la création, car elle a moins de rapport avec un modèle quelconque extérieur à elle-même et est, en fait, sa propre raison d'existence et, comme disaient les Grecs, un but par elle-même et pour elle-même. Il est certain qu'elle n'est jamais prisonnière des entraves de la vraisemblance. De viles considérations de probabilité, cette lâche concession aux répétitions ennuyeuses de la vie domes-

tique ou publique, ne l'affectent jamais. On peut en appeler de la fiction au fait. Mais, de l'âme, il n'est aucun appel.

Ernest. — De l'âme?

Gilbert. — Oui, de l'âme. Car la critique supérieure est, en réalité, ceci : l'âme qui se raconte. Elle est plus fascinante que l'histoire, car elle ne s'occupe que d'elle-même. Elle a plus de charmes que la philosophie, car son sujet est concret et non abstrait, réel et non pas vague. C'est la seule forme civilisée d'autobiographie, car elle s'occupe non des événements mais des pensées de la vie d'un être, non des accidents physiques de la vie : actes ou circonstances, mais des états spirituels et des passions imaginatives de l'esprit. Je m'amuse toujours de la sotte vanité de ces écrivains et artistes de notre époque qui semblent s'imaginer que la principale fonction du critique est de bavarder sur leurs œuvres de second ordre. Ce qu'on peut, en général, dire de mieux sur l'art créateur moderne c'est qu'il est tout juste un peu moins vulgaire que la réalité et ainsi le critique avec son sens subtil de distinction et son sûr instinct de raffinement délicat, préfèrera regarder dans le miroir d'argent ou à travers le voile tissé et détournera ses yeux du chaos et de la clameur de l'existence réelle, bien que le miroir soit terni et le voile déchiré. Son seul but est d'enregistrer ses pro-

pres impressions. C'est pour lui que les tableaux sont peints, les livres écrits et le marbre sculpté.

ERNEST. — Je crois avoir entendu une autre théorie de la critique.

GILBERT. — Oui, quelqu'un dont nous révérons tous la gracieuse mémoire et dont le chalumeau jadis leurrant de sa musique Proserpine, l'attira hors de ses champs Siciliens et lui fit agiter, non en vain, de ses pieds blancs les primevères de Cumnor, a dit que le but propre de la critique est de voir l'objet tel qu'il est en sa réalité. Mais c'est là une erreur très grave. On ne prend ainsi nulle connaissance de la forme la plus parfaite de la critique qui, dans son essence, est purement subjective, et cherche à révéler son propre secret, non le secret d'un autre. Car la critique supérieure s'occupe de l'art non comme expression mais comme impression pure.

ERNEST. — Mais en est-il réellement ainsi ?

GILBERT. — Oui, certes. Qui s'inquiète de savoir si les opinions de M. Ruskin sur Turner sont fondées ? Qu'importe ? Cette prose puissante et majestueuse, si passionnée et d'une couleur ardente en sa noble éloquence, si riche en son harmonie savante, si sûre et si infaillible, en ses meilleurs moments, dans le choix subtil du mot et de l'épithète, est une œuvre d'art au moins aussi grande que ces merveilleux couchers de soleil qui pâlissent et s'effritent sur leurs toiles gâtées de la National Gallery ; plus

grande en vérité, on serait porté à le penser, non seulement parce que son égale beauté est plus durable, mais à cause de la variété plus grande de ses évocations, âme parlant à l'âme en ces lignes longuement cadencées, non par la forme seule et la couleur, bien qu'avec leur concours, et cela d'une façon complète et sans perte aucune, mais en une langue intellectuelle et émotionnelle, avec une haute passion et une pensée plus haute encore, une pénétration imaginative et dans un but poétique; plus grande, je le crois toujours, de même que la littérature est le plus grand des arts. Qui donc s'inquiète que M. Pater ait mis dans le portrait de Monna Lisa des choses dont jamais n'a rêvé Léonard? Il se peut que le peintre ait été simplement l'esclave d'un sourire archaïque, comme certains l'ont imaginé, mais toutes les fois que je passe dans les fraîches galeries du palais du Louvre et m'arrête devant cette figure étrange « assise dans sa chaise de marbre en ce cercle de roches fantastiques, comme baignée d'une trouble lueur sous-marine », je me dis tout bas : « Elle est plus vieille que les rochers qui l'entourent ; comme le vampire, elle est morte bien des fois et elle a appris les secrets du tombeau ; elle a plongé dans des mers profondes et garde autour d'elle leur lumière indécise ; elle a trafiqué pour d'étranges tissus avec des marchands d'Orient ; elle fut, comme Léda, la mère d'Hélène de Troie et,

comme sainte Anne, la mère de Marie, et tout cela n'a pas été pour elle plus que le son de lyres et de flûtes et ne survit qu'en la délicatesse avec laquelle ces choses ont modelé les traits changeants et teint les paupières et les mains. » Et je dis à mes amis : « L'être qui si étrangement surgit des eaux exprime ce qu'après des milliers d'années l'homme est arrivé à désirer », et ils me répondent : « C'est sur sa tête que sont venues toutes les fins de l'univers, et les paupières sont un peu lasses. »

Et ainsi la peinture devient pour nous plus merveilleuse qu'elle ne l'est en réalité et nous révèle un secret dont elle est ignorante et la musique de la prose mystique est aussi douce à nos oreilles que celle du joueur de flûte qui prêta aux lèvres de la Joconde ces courbes subtiles et empoisonnées. Me demandez-vous ce qu'eut répondu Léonard si quelqu'un lui avait dit de son tableau que « toutes les pensées et toute l'expérience de l'univers avaient gravé là et modelé avec toute leur puissance pour affiner et rendre expressive la forme extérieure, l'animalisme de la Grèce, la luxure de Rome, la rêverie du Moyen Age avec son ambition spirituelle et ses amours imaginatifs, le retour du monde Païen, les péchés des Borgias? » Il eut probablement répondu qu'il n'avait médité sur aucune de ces choses, mais ne s'était préoccupé que de certains arrangements de lignes et de masses, et de nouvelles et curieuses har-

monies de couleur en bleu et en vert. Et c'est pour cette raison même que la critique que j'ai citée est de l'ordre le plus élevé. Elle traite l'œuvre d'art simplement comme un point de départ pour une nouvelle création. Elle ne se borne pas — supposons-le du moins pour le moment — à découvrir l'intention réelle de l'artiste et à l'accepter comme définitive. Et la raison est pour elle en ce cas, car la signification de toute belle chose créée est au moins autant dans l'âme de celui qui la contemple qu'elle fut dans l'âme qui la façonna. Même, c'est plutôt le spectateur qui prête à la belle chose ses myriades de significations, et nous la rend merveilleuse, et la met en quelque nouveau rapport avec l'époque, si bien qu'elle devient une part essentielle de nos vies et un symbole de ce que nous demandons avec instance ou peut-être de ce que, l'ayant tant désiré, nous redoutons de recevoir. Plus j'étudie, Ernest, plus je vois clairement que la beauté des arts visibles, comme celle de la musique, est en son origine d'impression pure, et peut être détruite et l'est souvent, en effet, par quelque excès d'intention intellectuelle de la part de l'artiste. Car lorsque l'œuvre est terminée, elle possède pour ainsi dire en propre une vie indépendante et peut prononcer un message tout autre que celui qui fut mis sur ses lèvres. Quelquefois, en écoutant l'ouverture du Tannhauser, il me semble vraiment que je vois le beau chevalier fouler d'un

pied léger l'herbe parsemée de fleurs et que j'entends la voix de Vénus l'appeler du fond de sa grotte.

Mais d'autres fois elle me parle de mille choses différentes, de moi peut-être, et de ma vie ou de celles d'autres qu'on a aimés et qu'on se lassa d'aimer ou des passions que l'homme a connues ou de celles qu'il ignore et ainsi a recherchées. Ce soir elle peut nous emplir de cet ΕΡΩΣ ΤΩΝ ΑΔΥΝΑΤΩΝ, cet *Amour de l'Impossible* saisissant comme un délire tant d'êtres qui croient vivre en sûreté et à l'abri du mal, et tout à coup sont rongés par le poison du désir illimité, et dans la poursuite infinie de ce qu'ils ne peuvent obtenir, défaillent et s'évanouissent ou trébuchent. Demain, comme la musique dont nous parle Aristote et Platon, la noble musique Dorienne des Grecs, elle peut remplir la fonction d'un médecin et nous donne un calmant contre la douleur et guérit l'esprit blessé et « met l'âme en harmonie avec tout ce qui est juste. » Et ce qui est vrai de la musique est vrai de tous les arts. La Beauté a autant de significations que l'homme a d'états d'âme. La Beauté est le symbole des symboles. La Beauté révèle toute chose parce qu'elle n'en exprime aucune. Quand elle se montre à nous, elle nous montre, avec des couleurs ardentes, tout l'univers.

Ernest. — Mais une œuvre comme celle dont vous avez parlé est-elle vraiment de la critique?

Gilbert. — C'est la plus haute, car elle critique

non seulement l'œuvre d'art en particulier, mais la Beauté elle-même et remplit de prodige une forme que l'artiste peut avoir laissée vide, ou incomprise, ou comprise imparfaitement.

Ernest. — La critique supérieure, alors, est plus créatrice que la création et le principal but du critique est de voir l'objet tel qu'il n'est pas en réalité; telle est votre théorie, je crois?

Gilbert. — Oui, c'est ma théorie. Pour le critique l'œuvre d'art n'est qu'une suggestion pour une nouvelle œuvre qui est sienne et n'a pas besoin nécessairement de comporter quelque évidente ressemblance avec cette critique. La seule caractéristique d'une belle forme est qu'on y peut mettre tout ce qu'on désire, y voir tout ce qu'il vous plaît de voir, et la Beauté qui donne à la création son élément universel et esthétique, fait du critique à son tour un créateur et murmure mille choses différentes qui n'étaient pas présentes dans l'esprit de celui qui tailla la statue ou peignit la toile ou grava la pierre précieuse.

Ceux qui ne comprennent ni la nature de la critique supérieure ni le charme de l'Art supérieur, disent parfois que les tableaux sur lesquels le critique aime le plus écrire sont ceux qui appartiennent au côté anecdotique de la peinture et représentent des scènes prises dans la littérature ou dans l'histoire. Mais il n'en est pas ainsi. Les peintures de ce genre

sont en vérité beaucoup trop intelligibles. Elles se rangent parmi les illustrations et même à ce point de vue sont très imparfaites puisqu'elles n'excitent pas l'imagination, mais l'emprisonnent en des limites définies. Car le domaine du peintre, je l'ai suggéré déjà, diffère largement de celui du poète. Au dernier appartient la vie en son intégralité parfaite et absolue, non seulement la beauté que les hommes contemplent, mais celle aussi qu'ils entendent, non seulement la grâce momentanée de la forme ou la joie fugitive de la couleur, mais la sphère totale du sentiment, le cycle parfait de la pensée. Le peintre est enfermé dans de telles limites que c'est seulement par le masque du corps qu'il peut nous montrer le mystère de l'âme, seulement au moyen d'images de convention qu'il peut manier des idées, seulement par des équivalents physiques qu'il peut traiter de psychologie ! Et comme sa réalisation est inadéquate ! Il nous demande d'accepter le turban déchiré du Maure pour la noble rage d'Othello, ou un radoteur au milieu d'une tempête pour la folie sauvage du roi Lear ! Il semble pourtant que rien ne saurait l'arrêter. La plupart des vétérans de notre peinture anglaise dépensent leur méchante vie perdue à braconner sur le domaine des poètes, gâtant leurs motifs en les traitant avec maladresse, et s'efforçant de rendre par la forme visible ou la couleur, la merveille de ce qui est invisible, la splendeur de ce

qu'on ne voit pas. Il s'ensuit naturellement que leurs peintures sont d'un fastidieux insupportable. Ils ont abaissé les arts visibles au rang des arts pour les yeux seuls, et la seule chose qui ne vaille pas un regard est celle qui n'est faite que pour lui. Je ne dis pas que le poète et le peintre ne peuvent traiter le même sujet. Ils l'ont toujours fait et le feront toujours. Mais tandis que le poète peut, à son choix, user ou ne pas user du procédé pictural, le peintre, lui, doit toujours s'en servir. Car un peintre est limité, non par ce qu'il voit dans la nature, mais par ce qui peut être vu sur la toile.

Ainsi donc, mon cher Ernest, des tableaux de ce genre ne fascineront pas le critique. Il se détournera d'eux pour aller à ces œuvres qui le font méditer, rêver, imaginer, aux œuvres qui possèdent la subtile qualité de la suggestion et semblent dire que l'on peut s'évader hors d'elles vers un plus vaste monde. Il est dit quelquefois que la tragédie d'une vie d'artiste est qu'il ne peut réaliser son idéal. Mais la vraie tragédie qui guette la plupart des artistes, est qu'ils réalisent trop absolument leur idéal. Car l'idéal réalisé se voit dépouillé de son prestige et de son mystère; il devient simplement le nouveau point de départ d'un idéal autre que lui. C'est la raison pourquoi la musique est le type parfait de l'art. La musique ne peut jamais révéler son dernier secret. C'est également l'explication de la valeur des limita-

tions en art. Le sculpteur abandonne volontiers la couleur imitative et le peintre les dimensions réelles de la forme, parce que de tels sacrifices leur permettent d'éviter une présentation trop définie du Réel qui serait une simple imitation, et une réalisation trop définie de l'Idéal qui serait trop purement intellectuelle. C'est par son inachevé même que l'art devient achevé en beauté, et ainsi ne s'adresse, ni à la faculté de récognition ni à la faculté de la raison, mais au sens esthétique seul qui, tout en acceptant et la raison et la récognition comme étapes d'aperception, les subordonne toutes deux à une pure impression synthétique de l'œuvre d'art en son ensemble et prenant tous les éléments étrangers d'émotion que l'œuvre peut posséder, se sert de leur complexité même pour ajouter une unité plus riche à l'impression ultime elle-même. Vous voyez donc comment il se fait que le critique esthète rejette ces modes d'art trop visibles, qui n'ont qu'un message à proférer, et, l'ayant fait, deviennent muets et stériles, et qu'il recherche plus tôt ceux qui suggèrent la rêverie et créent un état d'âme, et par leur beauté imaginative font que toutes les interprétations sont vraies et qu'aucune n'est définitive. Sans doute, l'œuvre créatrice du critique aura quelques ressemblances avec l'œuvre qui aura incité celui-ci à créer, mais ce sera une ressemblance telle que celle qui existe, non entre la nature et le

miroir que le peintre de paysage ou de portrait peut être censé lui tenir, mais entre la Nature et l'œuvre de l'artiste décorateur. De même que sur les tapis sans fleurs de la Perse, la tulipe et la rose fleurissent en vérité, pour le plaisir des yeux, bien qu'elles ne soient pas reproduites en formes ou lignes visibles ; bien que la perle et la pourpre des coquillages se répètent en l'église de Saint-Marc à Venise, de même que la voûte de la merveilleuse chapelle resplendit de l'or, du vert et des saphyrs de la queue du paon, bien que les oiseaux de Junon n'y volent pas, ainsi le critique reproduit l'œuvre d'une façon qui n'est jamais imitative et dont le charme, en partie, réside en ce rejet de leur ressemblance et nous montre ainsi non seulement le sens, mais aussi le mystère de la Beauté, et en transformant chaque art en littérature résout une fois pour toutes le problème de l'unité de l'Art.

Mais je vois qu'il est temps de souper. Après que nous aurons discuté sur le Chambertin et quelques ortolans, nous passerons à la question du critique considéré comme interprète.

Ernest. — Ah ! vous admettez alors qu'on peut quelquefois permettre aux critiques de voir l'objet tel qu'il est réellement en lui-même.

Gilbert. — Je n'en suis pas tout à fait sûr. Peut-être l'admettrai-je après souper. Il y a dans le souper une subtile influence.

Le Critique Artiste

Avec quelques remarques
sur l'importance de tout discuter

Personnages : Les Mêmes

Scène : *La Même.*



Le Critique Artiste

DIALOGUE

DEUXIÈME PARTIE

Ernest. — Les ortolans étaient délicieux et le Chambertin parfait. Et maintenant revenons au point contesté.

Gilbert. — Ah ! ne faisons pas cela. La conversation doit toucher à tout mais ne se concentrer sur rien. Causons de *L'Indignation Morale, sa Cause et son Traitement*, un sujet sur lequel je pense écrire, ou sur *La Survivance de Thersite* telle que nous la montrent les journaux comiques anglais ou sur tout autre sujet qui pourra se présenter.

Ernest. — Non, je veux discuter sur le critique et la critique. Vous m'avez dit que la critique supérieure traite l'art non comme expressif mais comme purement impressif et qu'elle est, par conséquent, à la fois créatrice et indépendante, qu'elle est en somme, par elle-même, un art occupant vis-à-vis de l'œuvre créatrice la même relation occupée par celle-ci vis-à-vis du monde visible de la forme et de la couleur, ou du monde invisible de la passion et de la pensée. Eh bien, dites-moi, maintenant, le critique ne sera-t-il pas quelquefois un véritable interprète ?

Gilbert. — Oui, le critique, si cela lui plaît, sera un interprète. Il peut passer, de son impression synthétique de l'œuvre d'art en son ensemble, à une analyse ou exposition de l'œuvre elle-même et dans cette sphère inférieure, car je la tiens pour telle, il y a bien des choses délicieuses à dire et à faire. Pourtant son but ne sera pas toujours d'expliquer l'œuvre d'art. Il cherchera plus tôt à rendre plus profond son mystère, à élever autour d'elle et autour de son auteur cette brume de prodige chère à la fois aux dieux et à leurs adorateurs. Les gens ordinaires sont « terriblement à leur aise dans Sion ». Ils prétendent marcher bras dessus, bras dessous avec les poètes, et ils ont une façon doucereuse et niaise de dire : « Pourquoi lirions-nous ce qui est écrit sur Shakespeare et Milton ? Nous pouvons lire

leurs pièces et leurs poèmes. C'est assez. » Mais apprécier Milton, ainsi que l'a remarqué le dernier recteur de Lincoln, est la récompense d'une érudition consommée. Et celui qui désire vraiment comprendre Shakespeare doit comprendre quels rapports Shakespeare avait avec la Renaissance et la Réforme, le siècle d'Elisabeth et le siècle de James; l'histoire doit lui être familière de la lutte entre les anciennes formes classiques et le nouvel esprit romantique, entre l'école de Sidney, de Daniel et de Johnson et celle de Marlowe et du fils de Marlowe, plus grand que lui ; il doit connaître les matériaux dont disposait Shakespeare, et sa méthode pour les utiliser, les conditions de la représentation théâtrale aux xvie et xviie siècles, et les obstacles ou les avantages qu'elles offraient au point de vue de la liberté, la critique littéraire du temps de Shakespeare, ses visées, ses modes et ses raisons ; il doit étudier en sa marche la langue anglaise, et dans ses divers développements le vers blanc ou rimé ; il doit étudier le drame grec et le rapport existant entre l'art du créateur d'Agamemnon et l'art du créateur de Macbeth ; en un mot, il doit être capable de relier le Londres d'Elisabeth à l'Athènes de Périclès et d'apprendre la vraie place occupée par Shakespeare dans l'histoire du drame en Europe et dans le monde entier. Le critique sera certes un interprète, mais il ne traitera pas l'art comme un sphinx parlant par énigmes et

dont un homme aux pieds blessés, et qui ne connaît pas son nom, peut deviner et révéler le futile secret. Mais plutôt il le considérera comme une divinité ayant pour mystère sa fonction d'intensifier, et pour majesté son privilège d'ajouter au merveilleux pour les regards humains.

Et alors, Ernest, survient cette chose étrange. Le critique sera bien un interprète, mais non dans le sens de celui qui, simplement, répète sous une autre forme un message confié à ses lèvres ; car, de même que c'est seulement par contact avec l'art de nations étrangères que l'art d'un pays acquiert cette vie individuelle et séparée que nous nommons Nationalité, c'est, par une curieuse inversion, seulement en intensifiant sa propre personnalité, que le critique peut interpréter la personnalité et l'œuvre des autres, et plus puissamment cette personnalité entre dans l'interprétation, plus l'interprétation devient réelle, satisfaisante, convaincante, vraie.

Ernest. — J'aurais tenu, quant à moi, sa personnalité pour un élément de trouble.

Gilbert. — Non, c'est un élément révélateur. Si vous désirez comprendre les autres, vous devez intensifier votre individualité.

Ernest. — Quel est alors le résultat ?

Gilbert. — Je vous le montrerai, et peut-être ne puis-je mieux le faire qu'en me servant d'un exemple précis. Il me semble, puisque le critique

littéraire vient en première ligne, comme ayant le champ le plus vaste, la vision la plus étendue et les matériaux les plus nobles, que chaque art a son critique pour ainsi dire spécialement désigné. L'acteur est un critique du drame. Il montre l'œuvre du poète dans de nouvelles conditions et selon une méthode qui lui est spéciale. Il prend le mot écrit, et le jeu, le geste et la voix deviennent les moyens de révélation. Le chanteur ou le joueur de luth et de viole est le critique de la musique. Le graveur d'un tableau dépouille la peinture de ses belles couleurs, mais nous montre, par l'emploi d'une nouvelle matière, les vraies qualités de son coloris, ses tons et ses valeurs, et les rapports de ses masses et ainsi est, à sa manière, un critique, car le critique est celui qui nous montre une œuvre d'art sous une forme autre que la forme de l'œuvre elle-même et l'emploi d'une nouvelle matière est un élément critique aussi bien qu'un élément créateur. La sculpture, elle aussi, a son critique qui peut être soit le graveur d'une pierre fine, comme au temps des Grecs, ou quelque peintre, comme Mantegna, qui voulut reproduire sur la toile la beauté de la ligne plastique et la dignité symphonique d'une procession en bas-relief. Et dans le cas de tous ces critiques d'art créateurs, il est évident que la personnalité est absolument essentielle pour toute interprétation exacte. Quand M. Rubinstein

nous joue la *Sonata Appassionata* de Beethoven, il nous donne non seulement Beethoven, mais aussi lui-même et ainsi nous donne Beethoven d'une manière absolue — Beethoven réinterprété par une nature réellement artistique et qui nous est rendu vivant et splendide par une personnalité nouvelle et intense. Quand un grand acteur joue Shakespeare, nous avons la même expérience. Son individualité devient une partie essentielle de l'interprétation. On dit quelquefois que les acteurs nous donnent un Hamlet qui est le leur et non celui de Shakespeare, et cette erreur — car c'en est une — est, je regrette de le dire, répétée par ce charmant et gracieux écrivain qui a récemment déserté le tumulte de la Littérature pour la paix de la Chambre des Communes, je veux dire l'auteur d'*Obiter Dicta*. Au fait, il n'existe pas d'Hamlet de Shakespeare. Si Hamlet a quelque chose du caractère déterminé d'une œuvre d'art, il a aussi toute l'obscurité qui appartient à la vie. Il existe autant d'Hamlets qu'il y a de mélancolies.

Ernest. — Autant d'Hamlets que de mélancolies?

Gilbert. — Oui. Et de même que l'art jaillit de la personnalité, c'est à elle seule qu'il peut être révélé et c'est de leur rencontre que naît la vraie critique interprétative.

Ernest. — Le critique alors, considéré comme

interprète ne donnera pas moins qu'il ne reçoit et prêtera autant qu'il emprunte?

Gilbert. — Il nous montrera toujours l'œuvre d'art en quelques nouveaux rapports avec notre époque, il nous rappellera toujours que les grandes œuvres d'art sont des choses vivantes — qu'elles sont en somme les seules choses qui vivent. Et même il sentira cela d'une manière si intense que, j'en suis certain, à mesure que progressera la civilisation et que nous serons organisés d'une facon supérieure, l'élite de chaque époque, les esprits critiques et cultivés, prendront de moins en moins d'intérêt à la vie actuelle et *chercheront à tirer leurs impressions presque uniquement de ce que l'Art a touché.* Car la vie est terriblement défectueuse au point de vue de la forme. Ses catastrophes frappent injustement et sans motifs. Il y a une horreur grotesque dans ses comédies et ses tragédies ont l'air de tourner à la farce, on est toujours blessé quand on l'approche. Les choses durent ou trop longtemps ou pas assez.

Ernest. — Pauvre vie! pauvre vie humaine! N'êtes-vous donc pas même touché par les larmes que le poète romain nous a dit être une partie de son essence?

Gilbert. — Trop vivement touché par elles, j'en ai peur. Quand on jette un regard en arrière sur la vie qui fut si pénétrante par l'intensité de ses émotions et remplie de moments si fervents, ou d'extase

ou de joie, tout cela semble n'être qu'un rêve, une illusion. Quelles sont les choses irréelles, sinon les passions qui jadis nous brûlèrent comme du feu ? Quelles sont les choses incroyables, sinon celles qui furent l'objet d'une foi ardente ? Quelles sont les choses improbables ? Celles que l'on a faites. Non, Ernest, la vie nous dupe avec des ombres comme un montreur de marionnettes. Nous demandons du plaisir. Elle nous le donne, ayant pour cortège l'amertume et le désappointement. Nous rencontrons quelque noble chagrin qui, pensons-nous, prêtera la pourpre solennité de la tragédie à nos jours ; mais il s'en va loin de nous et de moins nobles choses le remplacent et, par quelque grise aurore ou par une odorante veillée de silence et d'argent, nous nous trouvons contemplant avec un étonnement insensible, avec un triste cœur de pierre, la tresse d'or changeant que nous avons jadis si sauvagement adorée, si follement baisée.

Ernest. — La vie, alors, est une faillite.

Gilbert. — Au point de vue artistique, certainement. Et la principale raison qui fait de la vie une faillite à ce point de vue est celle qui prête à la vie sa sécurité sordide : le fait qu'on ne peut jamais répéter la même émotion. Quelle différence dans le monde de l'Art ! Derrière-vous, sur un rayon de la bibliothèque, se trouve la *Divine Comédie* et je sais que si je l'ouvre à un certain endroit, je serai rempli

d'une haine féroce contre quelqu'un qui ne m'offensa jamais, ou tout vibrant d'un grand amour pour quelqu'un que je ne verrai jamais. Il n'est aucun état d'âme, aucune passion que l'Art ne puisse nous donner et ceux de nous qui ont découvert son secret peuvent établir à l'avance ce que seront leurs expériences. Nous pouvons choisir notre jour et désigner notre heure. Nous pouvons nous dire : « Demain, à l'aube, nous nous promènerons avec le grave Virgile dans la vallée de l'ombre de la mort » et voici : l'aurore nous trouve dans le bois obscur et le poète de Mantoue se tient à nos côtés. Nous franchissons la porte de la légende fatale à l'espérance et contemplons empli de pitié ou de joie l'horreur d'un autre monde. Les hypocrites passent avec leur visage fardé et leurs coules de plomb doré. Au milieu des vents qui, sans arrêt, les chassent, les charnels nous regardent et nous épions l'hérétique déchirant sa chair et le glouton flagellé par la pluie. Nous brisons les branches desséchées de l'arbre qui se trouve au bosquet des Harpies, et chaque rameau vénéneux et d'une teinte livide saigne devant nos yeux du sang rouge et pousse des cris amers. D'une corne de feu Odysseus nous parle, et quand de son sépulcre de flammes le grand Gibelin se lève, l'orgueil qui triomphe de la torture de ce lit, devient nôtre un instant. Dans l'air de pourpre sombre, volent ceux qui tachèrent le monde de la beauté de leurs péchés

et, malade ignominieux, hydropique, le corps gonflé, pareil à un luth monstrueux, gît Adam de Brescia, le faussaire. Il nous invite à écouter sa misère ; nous nous arrêtons et, les lèvres sèches et la bouche béante, il nous dit comment son rêve va, jour et nuit, vers les ruisseaux d'eau claire qui, par de fraîches rigoles, descendent au long des vertes collines de Casente. Sinon, le grec menteur de Troie, se moque de lui. Il le frappe au visage et ils se querellent. Fasciné par cette honte nous nous attardons auprès d'eux jusqu'au moment où Virgile nous réprimande et nous conduit plus loin vers la cité que des géants garnirent de tours où le grand Nemrod souffle dans son cor. De terribles choses nous sont gardées en réserve et nous allons vers elles vêtus du vêtement de Dante, avec le cœur de Dante. Nous traversons les marais du Styx, et Argenti nage jusqu'à la barque à travers les vagues limoneuses. Il nous appelle et nous le repoussons. Nous sommes joyeux d'entendre la voix de son agonie et Virgile nous loue pour notre amer dédain. Nous foulons le froid cristal du Cocyte où les traîtres sont collés comme des pailles dans le verre. Notre pied heurte la tête de Bocco. Il ne nous dira pas son nom et nous arrachons des poignées de cheveux de sa tête hurlante. Albéric nous prie de briser la glace qui couvre son visage, afin qu'il puisse pleurer un peu. Nous le lui jurons, et quand il a formulé son douloureux récit,

nous manquons à notre serment et nous l'abandonnons ; une telle cruauté est courtoise, vraiment, qui donc en effet est plus vil que celui qui montre de la pitié au condamné de Dieu ! Dans les mâchoires de Lucifer nous voyons l'homme qui vendit le Christ et dans les mâchoires de Lucifer les hommes qui égorgèrent César. Et tremblant nous sortons pour revoir les étoiles.

Au Purgatoire l'air est plus libre et la sainte montagne s'élève dans la pure lumière du jour. Là est la paix pour nous et pour ceux qui là demeurent une saison, il est aussi quelque paix, bien que, pâle du poison des Maremmes, devant nous passe Madonna Pia, et Ismène, qu'entoure encore la tristesse de la terre est là. L'une après l'autre les âmes nous font partager quelque repentance ou quelque joie. Celui auquel le deuil de sa veuve apprit à boire la douce absinthe de la douleur nous parle de Nella priant dans son lit solitaire, et de la bouche de Buonconte nous apprenons comment une seule larme peut sauver du démon un pécheur agonisant. Sordello, ce noble et dédaigneux Lombard, nous regarde de loin comme un lion couché. Quand il apprend que Virgile est un des citoyens de Mantoue, il se jette à son cou et, quand il sait qu'il est le chanteur de Rome, il tombe à ses pieds. Dans cette vallée dont l'herbe et les fleurs sont plus belles que l'émeraude et le bois indien, ceux-là chantent qui furent des

rois dans le monde, mais les lèvres de Rodolphe de Hapsbourg ne s'émeuvent pas de la musique des autres et Philippe de France se frappe la poitrine et Henri d'Angleterre est assis, seul. Nous allons, nous allons, gravissant l'escalier merveilleux et les étoiles s'agrandissent, le chant des rois s'affaiblit et nous atteignons enfin les sept arbres d'or et le jardin du paradis terrestre. Sur un char attelé d'un griffon apparaît quelqu'un dont le front est ceint d'olivier, quelqu'un voilé de blanc, ayant un manteau vert et pour robe un vêtement dont la couleur est comme un feu vivant. L'ancienne flamme se réveille en nous. Notre sang s'accélère en pulsations terribles. Nous la reconnaissons. C'est Béatrix, la femme que nous avons adorée. La glace amassée autour de notre cœur se fond. Nous versons à torrents de sauvages larmes d'angoisse et nous nous prosternons, le front contre terre, car nous savons que nous avons péché. Quand nous avons fait pénitence et sommes purifiés, quand nous avons bu à la fontaine du Léthé et nous nous sommes baignés dans la fontaine d'Eunœ, la maîtresse de notre âme nous fait monter au céleste Paradis. De cette perle éternelle, la lune, le visage de Piccarda Donati se penche vers nous. Un moment sa beauté nous trouble et lorsque pareille à une chose qui tombe à travers l'eau, elle disparaît, nous contemplons encore sa trace de nos yeux attentifs. La douce planète de

Vénus est pleine d'amants. Cunizza, la sœur d'Ezzelin, la dame du cœur de Sordello est là et Folco, le chanteur passionné de Provence, qui dans sa tristesse pour Azalaïs abandonna le monde, et la prostituée Chananéenne dont l'âme fut la première que racheta le Christ. Joachim de Flore habite le soleil et, dans le soleil, Thomas d'Aquin raconte l'histoire de saint François et Bonaventure l'histoire de saint Dominique. A travers les rubis en feu de Mars, Cacciaguida s'approche. Il nous parle de la flèche qui part de l'arc de l'exilé et dit quel goût de sel a le pain d'un autre et combien sont raides les escaliers dans une maison étrangère.

Dans Saturne, les âmes ne chantent pas et celle qui nous guide elle-même n'ose pas sourire. Sur une échelle d'or les flammes s'élèvent et tombent. Enfin, nous voyons la gloire de la Rose Mystique. Béatrix fixe ses yeux sur la face de Dieu pour ne plus les en détourner. La vision béatifique nous est accordée; nous connaissons l'Amour qui meut le soleil et toutes les étoiles.

Oui, nous pouvons ramener le globe de six cents parcours en arrière et ne faire qu'un avec le grand Florentin, nous agenouiller au même autel et partager son extase et son mépris. Et si, las d'une époque antique, le désir nous vient de comprendre la nôtre dans toute sa lassitude et son péché, des livres n'existent-ils pas qui peuvent en une seule

heure nous faire vivre davantage que ne le peut la vie en vingt années de honte? Tout près de votre main est un petit volume relié d'une peau vert du Nil semée de nénuphars dorés et polie par le dur ivoire. C'est le livre qu'aima Gautier, le chef-d'œuvre de Baudelaire. Ouvrez à ce madrigal triste qui commence :

> Que m'importe que tu sois sage?
> Sois belle et sois triste...

et vous sentirez que vous adorez la tristesse comme jamais vous n'adorâtes la joie. Passez au poème de l'homme bourreau de lui-même, laissez sa musique subtile se glisser furtive en votre cerveau et colorer vos pensées et vous deviendrez un instant pareil à celui qui fit ces vers, non pas même pour un instant, mais pour bien des nuits vides, au clair de lune, et de stériles jours sans soleil, un désespoir qui n'est pas vôtre viendra vivre en vous et la misère d'un autre vous rongera le cœur. Lisez le livre tout entier, souffrez qu'il dise à votre âme ne serait-ce qu'un seul de ses secrets, et votre âme aura soif d'en savoir davantage, et se gorgera du miel empoisonné et voudra se repentir d'étranges crimes dont elle n'est pas coupable, expier de terribles plaisirs qu'elle n'a jamais connus. Et puis, quand vous êtes las de ces fleurs du mal, tournez-vous vers les fleurs qui croissent au jardin de Perdita et dans leurs calices

mouillés de rosée rafraîchissez votre front en fièvre et que leur grâce adorable guérisse et fortifie votre âme ; ou bien réveillez de sa tombe oubliée le doux Syrien, Méléagre, et dites à l'amant d'Héliodore de vous faire de la musique car il a, lui aussi, des fleurs dans sa chanson, de rouges fleurs de grenades, et des iris qui ont l'odeur de la myrrhe, des narcisses et des hyacinthes bleu sombre et des marjolaines et de sinueux buphtalmes.

Ce parfum lui est doux, qui, le soir, monte des champs de fèves et doux aussi l'odorant nard syrien qui croît sur les collines de son pays et le frais thym vert, charme de la coupe. Les pieds de son amour quand elle marche dans le jardin étaient comme des lys posés sur d'autres lys. Plus douces étaient ses lèvres que les pétales des pavots endormeurs, plus douces que les violettes et parfumées comme elles. Le crocus couleur de flamme se dressait au-dessus de l'herbe pour la regarder. Pour elle, le frêle narcisse recueillait la pluie fraîche, et, pour elle, les anémones oubliaient les vents de Sicile qui leur faisaient la cour. Et ni le crocus, ni l'anémone, ni le narcisse n'étaient aussi beaux qu'elle.

C'est une chose étrange, ce transfert d'émotions. Nous souffrons des mêmes maladies que les poètes, et le chanteur nous prête son chagrin. Des lèvres mortes ont pour nous un message et des cœurs tombés en poussière peuvent communiquer leur joie. Nous

courons baiser la bouche sanglante de Fantine, et nous suivons Manon Lescaut par tout l'univers. La folie d'amour du Tyrien devient nôtre, et nôtre aussi la terreur d'Oreste. Il n'est aucune passion que nous ne puissions ressentir, pas de plaisirs que nous ne puissions goûter, et nous pouvons choisir le temps de notre initiation, et le temps aussi de notre liberté. La Vie ! La Vie ! N'allons pas vers elle, pour accomplir ou pour expérimenter. C'est une chose bornée par les circonstances, incohérente dans son expression, et dépourvue de cette délicate correspondance de la forme et de l'esprit qui, seule, peut satisfaire le tempérament artistique et critique. Elle nous fait tout payer trop cher, et nous achetons le plus mesquin de ses secrets à un prix qui est monstrueux et infini.

Ernest. — Devons-nous donc alors, pour tout, nous adresser à l'Art ?

Gilbert. — Pour tout. Parce que l'Art ne nous fait aucun mal. Les larmes que nous versons au théâtre représentent les émotions exquises et stériles que l'Art a pour fonction d'éveiller. Nous pleurons, mais nous ne sommes pas blessés. Nous nous affligeons, mais notre chagrin n'est pas amer. Dans la vie réelle de l'homme, la tristesse, ainsi que Spinoza le dit quelque part, est un passage à une perfection moindre. Mais la tristesse dont nous remplit l'Art, nous purifie et nous initie, s'il m'est permis de citer, une fois de

plus, le grand critique d'art des Grecs. C'est par l'Art et par l'Art seul, que nous pouvons réaliser notre perfection; par l'Art, et par l'Art seul que nous pouvons nous défendre des périls sordides de l'existence réelle. Ceci résulte, non seulement de ce fait que rien de ce qu'on peut imaginer n'est digne d'être fait et qu'on peut tout imaginer, mais de cette loi subtile qui veut que les forces émotionnelles comme les forces de la sphère physique soient limitées en étendue et en énergie. On peut sentir jusqu'à un certain degré, et non au delà. Et qu'importe de quel plaisir la vie essaye de nous tenter, ou de quelle douleur elle cherche à mutiler et corrompre notre âme, si, dans le spectacle des vies de ceux qui n'existèrent jamais, on a trouvé le vrai secret de la joie, et pleuré sur la mort d'êtres qui, comme Cordélia et la fille de Brabantio, ne peuvent jamais mourir?

Ernest. — Arrêtez. Il me semble que dans tout ce que vous avez dit, il y a quelque chose de profondément immoral.

Gilbert. — Tout art est immoral.

Ernest. — Tout art?

Gilbert. — Oui. Car l'émotion pour l'émotion est le but de l'art, et l'émotion pour l'action est le but de la Vie et de cette organisation pratique de la vie, que nous appelons société. La société qui est le commencement et la base de la morale,

n'existe que pour la concentration de l'énergie humaine, et, afin d'assurer sa continuité et la saine stabilité, elle demande, et sans doute avec justice, à chacun de ses citoyens, de contribuer par quelques formes de travail producteur au bien public et de peiner pour que le quotidien labeur s'accomplisse. La société pardonne souvent au criminel, elle ne pardonne jamais au rêveur. Les belles émotions stériles que l'art excite en nous sont haïssables à ses yeux, et les gens sont dominés si complètement par la tyrannie de cet horrible idéal social qu'ils viennent toujours effrontément à vous dans les expositions privées et autres lieux ouverts au public et vous demandent avec une voix de stentor : « Qu'est-ce que vous faites ? » Alors que : « Qu'est-ce que vous pensez ? » est la seule question qu'un civilisé devrait jamais être autorisé à murmurer à un autre. Ils ont de bonnes intentions, ces gens honnêtes et rayonnants. Peut-être est-ce la raison pourquoi ils dégagent un ennui si excessif, mais quelqu'un devrait bien leur apprendre que, si dans l'opinion de la société, la Contemplation est le péché le plus grave dont un citoyen puisse se rendre coupable, elle est, dans l'opinion des gens de culture supérieure, la seule occupation qui convienne à l'homme.

Ernest. — La Contemplation ?

Gilbert. — La Contemplation. Je vous ai dit, récemment, qu'il était beaucoup plus difficile de

parler d'une chose que de la faire. Laissez-moi vous dire, maintenant, que ne rien faire du tout est la chose la plus difficile au monde, la plus difficile et la plus intellectuelle. Pour Platon, passionné de sagesse, c'était la plus noble forme d'énergie. Pour Aristote, passionné de science, c'était aussi la plus noble forme d'énergie. C'était à cela que la passion de sainteté conduisait le saint et le mystique du Moyen Age.

ERNEST. — Nous existons alors pour ne rien faire?

GILBERT. — C'est pour ne rien faire qu'existe l'élu. L'action est limitée et relative. Illimitée et absolue est la vision de celui qui s'asseoit à l'aise et observe, qui marche dans la solitude et rêve. Mais nous, qui sommes nés au déclin de cet âge merveilleux, nous sommes à la fois trop cultivés et trop critiques, trop intellectuellement subtils et trop curieux de plaisirs exquis pour accepter des spéculations sur la vie en échange de la vie elle-même. Pour nous, la CITTA DIVINA est sans couleur et la FRUITIO DEI n'a pas de sens. La métaphysique ne satisfait point nos tempéraments et l'extase religieuse est surannée. Le monde par lequel le philosophe de l'Académie devient « le spectateur de tous les temps et de toutes les existences » n'est pas, en réalité, un monde idéal, mais simplement un monde d'idées abstraites. Quand nous y entrons, c'est pour y périr de froid au milieu des glaciales mathématiques de la pensée. Les cours de

la Cité de Dieu ne nous sont plus ouvertes. Les portes sont gardées par l'Ignorance et, pour les franchir, il nous faut abandonner tout ce qui, dans notre nature, est le plus divin. C'est assez que nos pères aient cru. Ils ont épuisé la faculté de croire de l'espèce. Ils nous ont légué le scepticisme dont ils avaient peur. Mis par eux en paroles, il n'eût pu vivre en nous comme pensée. Non, Ernest, non. Nous ne pouvons revenir au saint. Il y a bien davantage à apprendre du pécheur. Nous ne pouvons revenir au philosophe et le mystique nous égare. Qui donc, ainsi que le suggère quelque part M. Pater, qui voudrait échanger la courbe d'une seule feuille de rose pour cet Être intangible et sans forme que Platon mettait si haut? Que nous font l'Illumination de Platon, l'Abîme d'Eckart, la Vision de Bœhme, le Ciel monstrueux lui-même qui fut révélé aux yeux aveuglés de Swedenborg? De telles choses valent moins que la petite trompe jaune d'un narcisse des champs, beaucoup moins que le plus médiocre des arts visibles; car, de même que la Nature est la matière luttant pour devenir esprit, l'Art est l'esprit qui s'exprime sous les conditions de la matière et ainsi, même dans ses manifestations les plus inférieures, parle à la fois aux sens et à l'âme. Pour le tempérament artistique, le vague est toujours répulsif. Les Grecs furent une nation d'artistes parce que le sens de l'infini leur fut épargné.

Comme Aristote, comme Gœthe, après avoir lu Kant, nous désirons le concret et, seul, le concret peut nous satisfaire.

Ernest. — Alors, que proposez-vous ?

Gilbert. — Il me semble qu'avec le développement de l'esprit critique, nous deviendrons capables de nous rendre compte, non seulement de notre propre vie, mais encore de la vie collective de la race et ainsi, de nous rendre absolument modernes, au vrai sens du mot modernité. Car celui pour qui le présent est uniquement la chose présente ne connaît rien de l'époque où il vit. Pour comprendre le dix-neuvième siècle, il faut comprendre chacun des siècles qui l'ont précédé et qui contribuèrent à sa formation. Pour connaître sur soi-même quelque chose, il faut savoir tout des autres. Il n'est aucun état d'âme avec lequel on ne puisse sympathiser, aucun mode éteint de vie qu'on ne puisse ressusciter. Est-ce impossible ? Je ne crois pas. En nous révélant le mécanisme absolu de toute action et nous libérant ainsi de l'encombrant fardeau de responsabilité morale dont nous nous étions chargés, le principe scientifique d'hérédité est devenu, pour ainsi dire, le garant de la vie contemplative. Il nous a montré que nous n'étions jamais moins libres que lorsque nous essayions d'agir. Il nous a pris dans les filets du chasseur ; il a écrit sur le mur la prophétie de notre destin. Nous ne pouvons le

surveiller : il est en nous. Nous ne pouvons le voir, si ce n'est en un miroir qui reflète l'âme. C'est Némésis sans son masque. C'est la dernière des Parques et la plus terrible. C'est le seul des Dieux dont nous connaissions le nom réel.

Et cependant, tandis que dans la sphère de la vie pratique et externe, il a dépouillé de sa liberté l'énergie et de son choix l'activité, dans la sphère subjective où l'âme est à l'œuvre, il vient à nous, ce terrible fantôme, avec, en ses mains, des dons multiples : tempéraments étranges et subtiles susceptibilités, ardeurs farouches et glaciales indifférences, dons multiformes et complexes de pensées qui se contredisent et de passions en lutte avec elles-mêmes. Et ainsi, ce n'est pas notre vie que nous vivons, mais la vie des morts et l'âme qui nous habite n'est pas une simple entité spirituelle, nous rendant personnel et individuel, créée pour notre service et entrant en nous pour notre joie. C'est quelque chose qui habita des lieux effroyables et fit sa demeure en d'anciens sépulcres. Elle souffre de maladies nombreuses et garde souvenir de curieux péchés. Elle est plus sage que nous et sa sagesse est amère. Elle nous remplit de désirs impossibles et nous fait poursuivre ce que nous savons ne pouvoir atteindre. Il est cependant une chose, Ernest, qu'elle peut faire pour nous. Elle peut nous tirer de l'ambiance dont la beauté

s'obnubile pour nous dans la brume de la familiarité ou dont la laideur ignoble et les prétentions sordides nuisent à la perfection de notre développement. Elle peut nous aider à quitter le siècle où nous sommes nés pour aller vivre en d'autres époques sans nous y sentir en exil. Elle peut nous apprendre à échapper à notre expérience et à connaître celles d'êtres plus grands que nous. La douleur de Léopardi vociférant contre la vie devient notre douleur. Théocrite souffle en son chalumeau et nous rions avec les lèvres des nymphes et des bergers. Sous la peau de loup de Pierre Vidal nous courons, éperdus, devant la meute et, sous l'armure de Lancelot, nous fuyons du bosquet de la Reine. Nous avons murmuré le secret de notre amour sous la coule d'Abélard et sous le vêtement taché de Villon, nous avons mis en chanson notre honte. Nous pouvons voir l'aurore avec les yeux de Shelley, et la lune devient amoureuse de notre jeunesse, quand nous errons avec Endymion. Nôtre est l'angoisse de l'Atys et nôtre la faible rage et les nobles tristesses du Danois. Croyez-vous que ce soit l'imagination qui nous permette de vivre ces vies sans nombre ? Oui, c'est l'imagination, et l'imagination est le résultat de l'hérédité. C'est simplement, concentrée, l'expérience de la race.

Ernest. — Mais où donc est ici la fonction de l'esprit critique ?

Gilbert. — La culture que cette transmission des expériences de la race rend possible ne peut être rendue parfaite que par le seul esprit critique, et l'on peut dire même qu'elle ne fait qu'un avec lui. Quel est, en effet, le vrai critique, sinon celui qui porte en soi les rêves, les idées et les sentiments de myriades de générations et auquel nulle forme de pensée n'est étrangère, nulle interprétation émotionnelle obscure ? Et quel est l' « homme de culture » véritable, sinon celui qui, par une délicate érudition et une élimination laborieuse, a rendu l'instinct conscient de lui-même et intelligent et peut séparer l'œuvre possédant la distinction de celle qui ne l'a pas, et ainsi, par contact et comparaison, se rend maître des secrets de style et d'école, comprend leurs significations, écoute leurs voix et développe cet esprit de curiosité désintéressée qui est la véritable racine comme la véritable fleur de la vie mentale, et qui, ayant ainsi atteint à la clarté intellectuelle, ayant appris « le meilleur de ce qui est su et pensé dans le monde », vit — et cette parole n'est pas de fantaisie — avec les Immortels.

Oui, Ernest, la vie contemplative, la vie qui a pour but non pas *agir*, mais *être*, et non pas simplement *être*, mais *devenir* ; c'est là ce que peut nous donner l'esprit critique. Les dieux vivent ainsi, ou ils méditent sur leurs propres perfections, comme nous l'apprend Aristote, ou bien, selon

l'imagination d'Epicure, observent avec les yeux calmes du spectateur la tragi-comédie du monde qu'ils ont fait. Nous pourrions, nous aussi, vivre comme eux, et assister en témoins, avec des émotions appropriées, aux scènes variées qu'offrent l'homme et la nature. Nous pourrions nous spiritualiser en nous détachant de l'action et devenir parfaits en répudiant l'énergie. Il m'a souvent semblé que Browning a senti quelque chose de cela. Shakespeare jette Hamlet dans la vie active et lui fait accomplir sa mission par l'effort. Browning nous aurait donné un Hamlet qui aurait accompli sa mission par la pensée. L'incident et l'événement étaient pour lui irréels ou sans signification. Il fit de l'âme le protagoniste de la tragédie de la vie et considéra l'action comme l'élément dépourvu de dramatique d'une pièce. Pour nous, en tous cas, la ΒΙΟΣ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΣ est le véritable idéal. De la haute tour de la Pensée, nous pouvons regarder l'univers. Calme, étant à lui-même un centre, et complet, le critique esthète contemple la vie, et nulle flèche tirée au hasard ne peut pénétrer entre les joints de son armure. Lui, du moins, est sauf. Il a découvert comment vivre.

Un tel mode de vie est-il immoral ? Oui, tous les arts sont immoraux, excepté ces formes inférieures d'art sensuel ou didactique qui cherchent à exciter à l'action pour le bien ou pour le mal. Car l'action,

quelle qu'elle soit, appartient à la sphère de l'éthique ; le but de l'art est simplement de créer un état d'âme. Un tel mode de vie est-il sans applications pratiques ? Ah ! il n'est pas si facile d'être impratique que l'imaginent les ignorants Philistins. Il serait heureux pour l'Angleterre qu'il en fût ainsi. Il n'est pas un pays au monde qui n'ait autant que le nôtre besoin de gens impratiques. Chez nous, la Pensée est dégradée par sa constante association avec la pratique. Qui donc parmi ceux qui s'agitent dans l'effort et le tumulte de l'existence réelle, bruyant politicien ou socialiste braillard ou pauvre prêtre à l'esprit étroit aveuglé par les souffrances de cette négligeable partie de notre société où lui-même a fixé sa place, peut sérieusement se dire capable de formuler un jugement intellectuel désintéressé sur n'importe quoi ? Chaque profession comporte un préjugé. La nécessité d'avoir une carrière force chacun à prendre parti. Nous vivons dans une époque de gens accablés de travail et d'une éducation rudimentaire, une époque où les gens sont si laborieux qu'ils en deviennent absolument stupides et, si dur que cela paraisse, je ne puis m'empêcher de dire que de tels gens méritent leur sort. Le moyen certain de ne rien savoir de la vie c'est d'essayer de se rendre utile.

Ernest. — Une doctrine charmante, Gilbert.

Gilbert. — Je n'en suis pas sûr, mais elle a, du moins, le mérite assez mince d'être vraie. Le désir

de faire du bien aux autres, enfante une abondante moisson de fats, et c'est le moindre des maux dont il est cause. Le fat offre une étude psychologique très intéressante et bien que de toutes les poses, celle morale soit la plus désagréable, en avoir une est bien quelque chose. C'est une reconnaissance formelle de l'importance de traiter la vie à un point de vue défini et raisonné. Que la Sympathie Humanitaire soit en guerre contre la Nature en assurant la survivance de ce qui est avorté, c'est ce qui peut faire prendre en dégoût ses faciles vertus à l'homme de science. L'économiste politique peut la blâmer avec force de placer l'imprévoyant sur le même niveau que le prévoyant et de dépouiller ainsi la vie de l'excitant au travail le plus puissant, parce que le plus sordide. Mais aux yeux du penseur le véritable dommage causé par cette sympathie émotionnelle est qu'elle limite la connaissance et nous empêche ainsi de résoudre le moindre problème social. Nous nous efforçons à présent de retarder la crise prochaine, la révolution en marche, comme mes amis les Fabianistes l'appellent, au moyen de dons et d'aumônes. Eh bien, quand arrivera cette révolution ou cette crise, nous serons impuissants, parce que nous ne saurons rien. Et ainsi, Ernest, ne nous laissons pas tromper. L'Angleterre ne sera jamais civilisée tant qu'elle ne se sera pas annexé l'Utopie. Il est plus d'une de ses colonies

qu'elle pourait abandonner avec avantages pour une si belle contrée. Nous avons besoin de gens impratiques qui voient au delà du moment et pensent au delà du jour. Ceux qui essayent de conduire le peuple ne peuvent y réussir qu'en suivant la populace. C'est par la voix de quelqu'un qui crie dans le désert, que doivent être préparés les chemins des dieux.

Mais peut-être pensez-vous que dans ce fait de regarder pour la seule joie du regard et de contempler dans un seul but de contemplation, il y a quelque chose qui comporte de l'égoïsme. Si vous le pensez, ne le dites pas. Cela convient bien à une époque absolument égoïste comme la nôtre, de déifier le sacrifice. Cela convient bien à une époque aussi complètement avare que celle où nous vivons de mettre au-dessus des délicates vertus intellectuelles, ces vertus plates et émotionnelles qui sont pour elle d'un bénéfice pratique immédiat. Ils manquent également leur but, ces philanthropes et sentimentalistes de nos jours qui passent leur temps à bavarder sur nos devoirs à l'égard du voisin. Car le développement de la race dépend du développement de l'individu et là où la culture du moi a cessé d'être l'idéal, le niveau intellectuel s'abaisse aussitôt et finit souvent par descendre à zéro. Si vous rencontrez à dîner un homme qui a passé sa vie à se faire à lui-même son éducation — un type rare aujourd'hui, je

l'admets, mais qu'on peut cependant encore rencontrer de temps en temps — vous vous levez de table plus riche, avec la conscience qu'un haut idéal a pour un moment touché et sanctifié vos jours. Mais, mon cher Ernest, s'asseoir près d'un homme qui a passé sa vie à tenter de faire l'éducation des autres, quelle terrible expérience ! Combien épouvantable cette ignorance, résultat inévitable de l'habitude fatale de donner des opinions ! Dans quelles étroites limites l'esprit de cet être paraît enfermé ? Comme il nous fatigue et doit se fatiguer lui-même avec ses répétitions sans fin et ses fades réitérations ? A quel point manque en lui tout élément de croissance intellectuelle ! Dans quel cercle vicieux il se meut sans arrêt.

Ernest. — Vous parlez avec une singulière émotion, Gilbert. Auriez-vous fait récemment cette expérience terrible, comme vous dites ?

Gilbert. — Peu de nous y échappent. On dit que le maître d'école voit s'étendre la sphère de son autorité. Je désire vivement qu'il en soit ainsi. Mais le type dont il n'est, après tout, qu'un représentant et certainement celui de la plus mince importance, me semble réellement dominer nos vies et de même que le philanthrope est le fléau de la sphère éthique, le fléau de la sphère intellectuelle est l'homme si occupé du soin de faire l'éducation des autres qu'il n'a jamais eu le temps de faire la sienne. Non, Ernest,

la culture de soi est le véritable idéal de l'homme. Gœthe le vit et nous lui devons pour ce fait plus qu'à aucun homme depuis le temps des Grecs. Les Grecs le virent et léguèrent à la pensée moderne, la conception de la vie contemplative en même temps que la méthode critique qui seule peut réaliser cette vie. Ce fut la seule chose qui rendit grande la Renaissance et nous donna l'humanisme. C'est la seule qui pourrait aussi grandir notre époque, car la réelle faiblesse de l'Angleterre ne réside ni dans des armements incomplets ou des côtes non fortifiées, ni dans la pauvreté rampant en des ruelles sans soleil, ou l'ivrognerie qui braille en des cours dégoûtantes, mais simplement dans le fait que ses idéals sont émotionnels et non intellectuels.

Je ne nie pas que l'idéal intellectuel ne soit difficile à atteindre ; je nie encore moins qu'il ne soit et ne reste peut-être, pour des années à venir, impopulaire parmi la masse. Il est si facile aux gens d'avoir de la sympathie pour la souffrance. Il leur est si difficile d'en avoir pour la pensée. En vérité les gens ordinaires comprennent si peu ce qu'est en réalité la pensée qu'ils paraissent s'imaginer que lorsqu'ils ont dit qu'une théorie est dangereuse, elles ont prononcé sa condamnation alors que ce sont ces théories-là qui seules possèdent une véritable valeur intellectuelle. Une idée qui n'est pas dangereuse est indigne d'être une idée.

Ernest. — Gilbert, vous me bouleversez. Vous m'avez dit que tout art est dans son essence, immoral. Allez-vous me dire maintenant que toute pensée est dans son essence, dangereuse ?

Gilbert. — Oui, dans la sphère pratique il en est ainsi. La sécurité de la société repose sur la coutume et l'instinct inconscient et la base de la stabilité de la société en temps qu'organisme sain, est l'absence complète de toute intelligence parmi ses membres. La grande majorité des gens savent si bien cela qu'ils se rangent naturellement, d'eux-mêmes, du côté de ce système splendide qui les élève à la dignité de machines et montrent une rage si farouche contre l'intrusion de la faculté intellectuelle dans toute question concernant la vie que l'on est tenté de définir l'homme, un animal raisonnable qui se fâche toujours quand on lui demande d'agir d'accord avec les préceptes de la raison. Mais détournons-nous de la sphère pratique et ne parlons plus de ces méchants philanthropes ; il serait bien, en vérité, de les abandonner à la merci du sage aux yeux en amande de la Rivière Jaune, Chuang-Tsu, qui a prouvé que ces officieux bien intentionnés et néfastes ont détruit la vertu simple et spontanée qui est en l'homme. C'est un sujet ennuyeux, et j'ai hâte de revenir à la sphère où la critique est libre.

Ernest. — La sphère de l'intellect ?

Gilbert. — Oui. Vous vous souvenez que j'ai

parlé du critique comme étant à sa manière aussi créateur que l'artiste dont l'œuvre, en effet, peut n'avoir de valeur qu'autant qu'elle fournit au critique la suggestion de quelque nouvel état de pensée et de sentiment qu'il peut réaliser avec une distinction de forme égale ou peut-être plus grande, et par l'usage d'un nouveau moyen d'expression rendre d'une beauté différente et plus parfaite. Eh bien! vous m'avez paru un peu sceptique devant cette théorie. Mais peut-être vous ai-je froissé?

Ernest. — Je ne suis pas, en réalité, sceptique à ce sujet; mais je dois avouer que je sens très fortement qu'une œuvre comme celle que d'après votre description produit le critique — et il faut sans aucun doute admettre qu'une telle œuvre existe — est, par nécessité, purement subjective, tandis que l'œuvre la plus grande est toujours objective, objective et impersonnelle.

Gilbert. — La différence entre l'œuvre objective et l'œuvre subjective n'appartient qu'à la forme externe. Elle est accidentelle, non essentielle. Toute création artistique est absolument suggestive; le paysage même que regardait Corot n'était, comme il le dit lui-même, qu'un état de son esprit; et ces grandes figures du drame grec ou anglais qui nous semblent posséder une existence réelle en dehors des poètes qui les firent et les modelèrent, sont en dernière analyse simplement les poètes eux-mêmes, non

tels qu'ils croyaient être, mais tels qu'ils croyaient ne pas être, et tels qu'ils furent toutefois, pour un instant, d'étrange façon, grâce à cette pensée même, car nous ne pouvons jamais sortir de nous-mêmes, et il ne peut y avoir dans une création ce qui n'était pas dans le créateur. Bien mieux, je dirai que plus une création paraît être objective, plus elle est en réalité subjective. Shakespeare a pu rencontrer Rosencrantz et Guildenstern dans les blanches rues de Londres, ou vu les serviteurs de maisons rivales se battre sur la place publique, mais Hamlet sortit de son âme et Roméo de sa passion. C'était des éléments de sa nature auxquels il donna une forme visible, des impulsions qui s'agitaient si puissamment en lui, qu'il dut, comme par force, les laisser réaliser leur énergie non sur le plan inférieur de la vie réelle où ils eussent été entravés et contraints et ainsi rendus imparfaits ; mais sur ce plan imaginatif de l'art où l'Amour peut, en vérité, trouver dans la Mort son riche accomplissement, où l'on peut poignarder l'écouteur aux portes derrière les tentures, et se battre dans une tombe fraîchement ouverte, et faire boire au roi son propre poison, et voir l'esprit de son père à la faible clarté de la lune, s'avancer majestueusement tout revêtu d'acier, d'une muraille de brume à une autre muraille. L'action, limitée, aurait laissé Shakespeare non satisfait et inexprimé, et de même que c'est parce qu'il n'a

rien fait, qu'il a été capable d'achever tout, de même c'est parce qu'il ne nous parle jamais de lui dans ses pièces que ses pièces nous le révèlent d'une façon absolue et nous montrent sa véritable nature et son véritable tempérament de façon bien plus complète que les sonnets étranges et exquis dans lesquels il dévoile, pour des yeux limpides, le coin secret de son cœur. Oui, la forme objective est en fait la plus subjective. L'homme est moins lui-même quand il parle en personne. Donnez-lui un masque et il vous dira la vérité.

Ernest. — Le critique, alors, limité à la forme subjective, sera nécessairement moins apte à s'exprimer pleinement que l'artiste qui, lui, a toujours à sa disposition les formes qui sont impersonnelles et objectives.

Gilbert. — Pas nécessairement et, certainement, pas du tout, s'il reconnaît que chaque mode de critique est, en son plus haut développement, simplement un état, et que nous ne sommes jamais plus sincères envers nous-mêmes que lorsque nous sommes inconséquents ! Le critique esthète, fidèle uniquement aux principes de beauté en toutes choses, recherchera toujours de nouvelles impressions, prenant aux diverses écoles le secret de leur charme, s'inclinant peut-être devant des autels étrangers, ou souriant, si c'est sa fantaisie, à de bizarres nouveaux dieux. Ce que d'autres personnes appellent le passé

d'un homme, est sans doute pour elles de la plus haute importance, mais ne regarde en rien absolument cet homme lui-même. L'homme qui s'occupe de son passé ne mérite pas d'avoir un futur. Quand on a trouvé l'expression d'un état d'âme, on en a fini avec lui ; vous riez, mais croyez bien qu'il en est ainsi. Hier, ce fut le Réalisme qui nous charma, on obtint de lui ce *nouveau frisson* qu'il avait pour but de produire, on l'analysa, on l'expliqua, et on s'en fatigua. Au coucher du soleil, vinrent le *Luministe* en peinture, et le *Symboliste* en poésie, et l'esprit médiéval, cet esprit qui appartient non pas à l'époque mais au tempérament, se réveilla soudain dans la Russie blessée, et nous émut pour un moment par la terrible fascination de la douleur. Aujourd'hui c'est le Roman que l'on acclame, et déjà les feuilles frémissent dans la vallée et sur les sommets pourpres des collines marche la Beauté aux sveltes pieds d'or. Les anciens modes de création, bien entendu, persistent. Les artistes se reproduisent eux-mêmes ou reproduisent les autres, ennuyeuse répétition. Mais la Critique avance toujours et le critique développe toujours.

Le critique n'est pas davantage, en réalité, limité à la forme subjective de l'expression. La méthode du drame est sienne aussi bien que celle de l'épopée. Il peut se servir du dialogue comme celui qui fit parler Milton à Marvel sur la nature de la comédie

et de la tragédie, et s'entretenir des lettres Sidney et Lord Brooke sous les chênes de Penshurst ; il peut adopter la narration dans le goût de M. Pater, dont les Portraits Imaginaires — n'est-ce pas le titre du volume? — nous présentent chacun, sous le masque fantaisiste de la fiction, quelque morceau de critique subtil et délicat, l'un sur le peintre Watteau, un autre sur la philosophie de Spinoza, un troisième sur les éléments païens des débuts de la Renaissance, et le dernier et, sous certains rapports, le plus suggestif, sur la source de cet Aufklârung, cette illumination, qui se leva comme une aube sur l'Allemagne, au siècle dernier, et à laquelle doit tant notre propre culture. Oui, certes, le dialogue, cette merveilleuse forme littéraire que, de Platon à Lucien, de Lucien à Giordano Bruno et de Bruno à ce vieux grand païen qui ravissait tant Carlyle, les critiques créateurs du monde ont toujours employé, ne peut jamais, comme mode d'expression, perdre son attraction pour le penseur. Il peut, grâce à lui, exposer l'objet sous tous les aspects et nous le montrer en le faisant en quelque sorte tourner comme un sculpteur présentant son œuvre, obtenant de cette façon toute la richesse et toute la vérité d'effets qui viennent de ces « parallèles » soudainement suggérés par l'idée centrale en marche et illuminent réellement l'idée d'une façon plus complète, ou de ces heureuses pensées intérieures qui parachèvent plus

pleinement le plan central et même lui apportent quelque chose du charme délicat du hasard.

Ernest. — Et, grâce à lui, il peut inventer un antagoniste imaginaire et le convertir quand il lui plaît par quelque argument absurde de sophiste.

Gilbert. — Ah ! il est si facile de convertir les autres. Il est si difficile de se convertir soi-même. Pour arriver à ce que l'on croit véritablement, il faut parler avec des lèvres autres que les siennes. Pour connaître la vérité, il faut imaginer des myriades de faussetés. Qu'est-ce en effet que la Vérité ? En matière de religion, simplement l'opinion qui a survécu. En matière de science, la dernière sensation. En matière d'art, notre dernier état d'âme. Et vous voyez maintenant, Ernest, que le critique dispose d'autant de formes objectives d'expression que l'artiste. Ruskin met sa critique en prose imaginative, superbe en ses changements et contradictions ; Browning met la sienne en vers blancs et force le peintre et le poète à nous livrer leur secret ; M. Renan se sert du dialogue, M. Pater de la fiction et Rossetti traduisit en musique de sonnets la couleur de Giorgione et le dessin d'Ingres, aussi bien que son dessin à lui et sa couleur, sentant avec l'instinct d'un homme possédant de multiples modes d'expression que l'art suprême est la littérature et que le médium le plus délicat et le plus parfait est celui des mots.

Ernest. — Eh bien, maintenant que vous avez

établi que le critique dispose de toutes les formes objectives, je voudrais que vous m'indiquiez les qualités qui caractérisent le vrai critique.

Gilbert. — D'après vous quelles seraient ces qualités ?

Ernest. — Je dirais qu'il doit être avant tout impartial.

Gilbert. — Ah non ! pas impartial. Un critique ne peut l'être au sens ordinaire du mot. Ce n'est que sur les choses qui ne nous intéressent pas que nous pouvons donner une opinion impartiale et c'est sans doute la raison pourquoi une opinion impartiale est toujours absolument sans valeur. L'homme qui voit les deux côtés d'une question ne voit absolument rien. L'art est une passion et, en matière d'art, la Pensée est inévitablement colorée par l'émotion, ainsi fluide plutôt que fixée, et, dépendant d'états subtils et de mouvements exquis, ne peut être resserrée dans la rigidité d'une formule scientifique ou d'un dogme théologique. C'est à l'âme que parle l'Art et l'âme peut être prisonnière de l'esprit aussi bien que du corps. On ne devrait pas, évidemment, avoir de préjugés, mais comme un grand Français le remarqua, il y a un siècle, c'est l'affaire à chacun d'avoir sur ces sujets des préférences et quand on a des préférences on cesse d'être impartial. Il n'y a qu'un commissaire-priseur qui puisse admirer également et impartialement toutes les écoles d'art. Non,

l'impartialité n'est pas une des qualités du vrai critique, ce n'est pas même une condition de la critique. Chaque forme d'art avec laquelle nous venons en contact nous domine au moment même à l'exclusion de toute autre forme. Il faut que nous nous abandonnions absolument à l'œuvre en question, quelle qu'elle soit, si nous voulons obtenir son secret. Il faut pendant ce temps que nous ne pensions à rien d'autre et nous ne pouvons pas, en vérité, faire autrement.

Ernest. — Le critique en tout cas sera raisonnable, n'est-ce pas ?

Gilbert. — Raisonnable ? Il y a deux façons de ne pas aimer l'art, Ernest. L'une consiste à ne pas l'aimer. L'autre à l'aimer raisonnablement. L'Art, en effet, comme le vit Platon, et non sans regret, crée chez celui qui l'écoute et celui qui le contemple une forme de divine folie. Il ne naît pas de l'inspiration, mais il rend les autres inspirés. La raison n'est pas la faculté à laquelle il s'adresse. Si l'on aime vraiment l'Art, on doit l'aimer par-dessus tout au monde, et contre un tel amour la raison, si on l'écoutait, ne saurait que vociférer. Il n'y a rien de sain dans le culte de la beauté. C'est une chose trop splendide pour être saine. Ceux qui l'ont pour note dominante de leur vie paraîtront toujours au monde de purs visionnaires.

Ernest. — Du moins, le critique sera-t-il sincère.

Gilbert. — Une faible sincérité est dangereuse, une grande est absolument fatale. Le vrai critique, en effet, sera toujours sincère dans sa dévotion au principe de beauté, mais il recherchera la beauté à toute époque et dans chaque école et ne se laissera jamais limiter par quelque coutume établie de pensée ou un mode stéréotypé d'envisager les choses. Il se réalisera lui-même en des formes nombreuses, et de mille façons différentes, et sera toujours curieux de nouvelles sensations et de nouveaux points de vue. C'est par un changement constant, et par ce changement seul qu'il trouvera son unité véritable. Il ne consentira pas à être l'esclave de ses propres opinions. Qu'est-ce en effet que l'esprit sinon le mouvement dans la sphère intellectuelle? L'essence de la pensée comme l'essence de la vie, c'est la croissance. Il ne faut pas vous effrayer des mots, Ernest. Ce que les gens nomment le manque de sincérité, est simplement la méthode par laquelle nous pouvons multiplier nos personnalités.

Ernest. — J'ai peur de ne pas avoir été heureux dans mes suggestions.

Gilbert. — Des trois qualités mentionnées par vous, deux : la sincérité et l'impartialité, si elles n'appartiennent pas positivement à la morale, y touchent de fort près, et la première condition de la critique est que le critique soit en état de reconnaître que la sphère de l'Art et celle de

l'Ethique sont absolument distinctes et séparées. Quand on les confond, le Chaos recommence. On les confond trop souvent aujourd'hui en Angleterre, et bien que nos modernes Puritains ne puissent détruire une belle chose, ils peuvent presque, cependant, grâce à leur prurit extraordinaire, souiller un moment la beauté. C'est, je regrette de le dire, principalement au moyen du journalisme que ces gens-là trouvent à s'exprimer. Je le regrette, parce qu'il y a beaucoup à dire en faveur du journalisme moderne. En nous donnant les opinions des gens incultes, il nous maintient en contact avec l'ignorance de la société. En relatant avec soin les événements courants de la vie contemporaine, il nous montre quelle est leur minime importance. En discutant invariablement l'inutile, il nous fait comprendre ce qui est nécessaire à la culture de l'esprit et ce qui ne l'est pas. Mais il ne devrait pas permettre au pauvre Tartuffe d'écrire des articles sur l'art moderne. Quand il le permet, il se ridiculise. Et cependant, les articles de Tartuffe et les notes de Chadband ont, du moins, ceci de bon. Ils servent à montrer combien est limité le domaine où l'éthique et les considérations éthiques peuvent prétendre exercer leur influence. La science est hors de l'atteinte de la moralité, car ses yeux sont fixés sur des vérités éternelles. L'art est également hors de cette atteinte, car ses yeux sont fixés sur des choses

belles, immortelles et toujours changeantes. A la moralité appartiennent les sphères inférieures et les moins intellectuelles. Laissons passer pourtant ces Puritains déclamateurs ; ils ont leur côté comique. Qui peut s'empêcher de rire quand un journaliste ordinaire propose d'un ton sérieux de limiter les sujets à la disposition de l'artiste ? Il serait bon qu'une limite soit imposée, et elle le sera bientôt, je l'espère, à nos journaux et à nos journalistes, car ils nous donnent les faits tout nus, sordides et dégoûtants de la vie. Ils racontent avec une avidité dégradante les péchés de second ordre et, avec le soin méticuleux des illettrés, nous donnent des détails précis et prosaïques sur les faits et gestes de gens sans aucune espèce d'intérêt. Mais l'artiste qui accepte les faits de la vie et pourtant les mue en formes de beauté, en fait des modèles de pitié ou de terreur, montre leur couleur essentielle, leur prodige, leur véritable valeur au point de vue critique, édifiant ainsi en dehors d'eux un monde plus réel que la réalité même, et d'un sens plus élevé et plus noble — qui donc lui assignera des limites ? Ce ne sera pas les apôtres de ce nouveau journalisme qui n'est que la vieille vulgarité « s'exposant sans entraves ». Ni les apôtres de ce nouveau puritanisme, qui n'est que la lamentation de l'hypocrite, aussi mal écrite que mal proférée. La suggestion seule en est ridicule. Laissons ces méchantes

gens et continuons à discuter les qualités artistiques nécessaires au vrai critique.

Ernest. — Et quelles sont-elles? Dites-les moi?

Gilbert. — La principale est le tempérament, un tempérament d'une sensibilité exquise en ce qui touche à la beauté et aux diverses impressions que la beauté nous donne. Dans quelles conditions et par quels moyens ce tempérament naît-il dans la race ou l'individu, nous ne le discuterons pas maintenant. Il suffit de noter qu'il existe, et qu'en nous est un sens de la beauté, séparé des autres sens et au-dessus d'eux, séparé de la raison et d'une portée plus noble, séparé de l'âme et d'une égale valeur — un sens qui porte les uns à créer et les autres, les plus délicats je pense, à la simple contemplation. Mais ce sens exige, pour s'épurer et se perfectionner, une forme d'exquise ambiance. Sans elle, il languit ou s'émousse. Vous vous rappelez ce passage adorable où Platon nous expose ce que doit être l'éducation d'un jeune grec, et avec quelle insistance il appuie sur l'importance de l'entourage, nous apprenant comment le jeune garçon doit être élevé au milieu de beaux spectacles et d'harmonieuses sonorités, afin que la beauté des choses matérielles prépare son âme à recevoir la beauté spirituelle. Insensiblement et sans qu'il en connaisse la raison, il verra se développer en lui ce véritable amour de la beauté, véritable but de l'éducation,

ainsi que Platon ne se lasse jamais de nous le rappeler. Lentement et par degrés, naîtra en lui un tempérament qui le portera d'une façon naturelle et simple à choisir le bien de préférence au mal et, en rejetant ce qui est vulgaire et discordant, à suivre par un goût instinctif et délicat tout ce qui possède la grâce, le charme et la beauté. Enfin, au moment opportun, ce goût doit devenir critique et conscient, mais il doit tout d'abord exister purement comme un instinct cultivé et « celui qui a reçu cette véritable culture de l'homme intérieur percevra par une vision claire et sûre les omissions et les fautes dans la nature ou dans l'art et avec un goût infaillible, tandis qu'il loue et trouve son plaisir dans ce qui est bon et le reçoit en son âme, et ainsi devient bon et noble, il blâmera justement et haïra le mal dès le temps de sa jeunesse, même avant d'être capable de raisonner à ce sujet » et ainsi, quand plus tard l'esprit critique et conscient se développe en lui, il « le reconnaît et le salue comme un ami avec lequel son éducation l'a depuis longtemps familiarisé » Il est à peine besoin, Ernest, de dire combien en Angleterre nous sommes loin de cet idéal, et je m'imagine le sourire illuminant la face luisante du Philistin, si l'on s'aventurait à lui insinuer que le vrai but de l'éducation est l'amour de la beauté et que les méthodes éducatrices devraient être le développement du tempérament,

la culture du goût et la création de l'esprit critique.

Cependant, il nous reste encore quelque beauté dans ce qui nous entoure, et la stupidité des pions et des professeurs importe très peu quand on peut flâner dans les cloîtres de Magdalen, écouter quelque voix au son de flûte, chantant en la chapelle de Waynfleete, quand on peut s'étendre sur le pré vert, parmi les étranges fritillaires aux pétales tachetés comme une peau de serpent, voir le soleil ardent de midi affiner l'or des girouettes de la tour, errer dans le couloir de Christ Church, sous les sombres arceaux voûtés, ou passer sous le porche sculpté du monument de Laud, au collège de Saint-Jean. Et ce n'est pas seulement à Oxford ou à Cambridge que le sens de la beauté peut être formé, dirigé et perfectionné. Il y a par toute l'Angleterre une Renaissance des arts décoratifs. La laideur a fait son temps. Même dans la demeure des riches, il y a du goût, et les maisons des pauvres sont devenues gracieuses, avenantes, et il est charmant d'y vivre. Caliban, ce pauvre tapageur de Caliban, croit qu'une chose cesse d'exister dès qu'il a cessé de lui faire des grimaces. Mais s'il ne se moque plus, c'est parce qu'il a rencontré une moquerie plus vive et plus aiguë que la sienne, et qu'il a reçu la leçon amère de ce silence qui devrait à jamais sceller sa bouche grossière et difforme. Ce qu'on a fait jusqu'à présent, ç'a été surtout de préparer la voie. Il est toujours plus

difficile de détruire que de créer, et quand ce que l'on doit détruire est la vulgarité et la stupidité, la tâche de destruction demande non seulement du courage, mais encore du mépris. Pourtant, il me semble que ceci, dans une certaine mesure, a déjà été fait. Nous nous sommes débarrassés de ce qui était mauvais. Nous avons maintenant à réaliser ce qui est beau. Et bien que la mission du mouvement esthétique soit d'attirer à la contemplation, et non de conduire à la création, comme l'instinct créateur est puissant chez le Celte et que c'est le Celte qui est le guide en art, il n'est aucune raison pour que dans les années à venir cette étrange Renaissance ne devienne presque aussi puissante à sa façon que le fut cette nouvelle naissance de l'Art qui eut lieu, il y a bien des siècles, dans les villes de l'Italie.

Il est certain que pour la culture du tempérament, nous devons nous adresser aux arts décoratifs, aux arts qui nous touchent, non à ceux qui nous enseignent. Les peintures modernes sont sans doute délicieuses à voir, du moins quelques-unes, mais il est tout à fait impossible de vivre avec elles ; elles sont trop habiles, trop affirmatives, trop intellectuelles. Leur signification est trop évidente et leur méthode trop clairement définie. On a bien vite épuisé ce qu'elles ont à dire et elles deviennent alors aussi ennuyeuses que des parents. J'adore l'œuvre de beaucoup de peintres Impres-

sionnistes de Paris et de Londres. La subtilité et la distinction n'ont pas encore abandonné cette école. C'est ainsi que leurs combinaisons et harmonies servent à nous rappeler l'inégalable beauté de l'immortelle *Symphonie en Blanc Majeur* de Gautier, ce parfait chef-d'œuvre de couleur et de musique qui peut-être a suggéré le genre aussi bien que le titre d'un grand nombre de leurs toiles. Pour des gens qui accueillent l'incompétent avec un sympathique empressement et qui confondent le bizarre et le beau, la vulgarité et la vérité, ils sont extrêmement accomplis. Ils peuvent faire des eaux-fortes qui ont l'éclat d'épigrammes, des pastels aussi fascinants que des paradoxes, et quant à leurs portraits, quoi qu'en puisse dire le vulgaire, nul ne peut nier qu'ils ne possèdent ce charme unique et merveilleux qui appartient aux œuvres de pure fiction. Mais les Impressionnistes, si sérieux et si laborieux qu'ils soient, ne nous serviront pas. Je les aime. Leur tonalité blanche avec ses variations lilas fut une ère dans la couleur. Bien que le moment ne fasse pas l'homme, il fait certainement l'Impressionniste, et du moment en art et de ce que Rossetti appela le « monument du moment », que ne peut-on pas dire ? Ils sont suggestifs aussi. S'ils n'ouvrirent pas les yeux des aveugles, du moins donnèrent-ils de grands encouragements aux myopes, et tandis que leurs maîtres ont toute l'inexpérience de la vieillesse, leurs

jeunes gens sont beaucoup trop sages pour avoir jamais du bon sens. Ils persistent cependant à traiter la peinture comme un mode d'autobiographie à l'usage des illettrés et ne cessent de nous causer, sur leurs toiles grossières, de leur Moi inutile et de leurs opinions superflues et gâtent par une vulgaire suremphase ce beau mépris de la nature, la meilleure chose qui soit chez eux et la seule modeste. On se fatigue à la fin de l'œuvre de l'individu dont l'individualité est toujours bruyante et généralement inintéressante. Il y a beaucoup plus à dire en faveur de cette école plus récente, de Paris, les *Archaïstes* comme ils s'intitulent, qui refusant de laisser l'artiste entièrement à la merci de la température, ne trouvent pas l'idéal d'art dans un simple effet atmosphérique mais recherchent plutôt la beauté imaginative du dessin et le charme de la belle couleur et, rejetant l'ennuyeux réalisme de ceux qui ne peignent que ce qu'ils voient, essayent de voir quelque chose qui vaille d'être vu et de le voir non seulement avec la vue réelle et physique mais avec cette vue plus noble de l'âme d'une étendue aussi grande dans l'espace spirituel qu'elle est splendide par son intention artistique. Ceux-ci, en tous cas, travaillent dans ces conditions décoratives que chaque art réclame pour sa perfection, et ont suffisamment d'instinct esthétique pour regretter ces sordides et stupides limitations

dans l'absolue modernité de forme qui ont causé la ruine de tant d'Impressionnistes.

Pourtant, l'art franchement décoratif est celui avec lequel il faut vivre. C'est lui seul qui, parmi tous nos arts visibles, crée en nous à la fois l'état d'âme et le tempérament. La couleur simple, que ne gâte aucune signification, et qui ne s'allie à aucune forme définie peut parler de mille manières à l'âme. L'harmonie qui réside dans les délicates proportions de lignes et de masses se réfléchit dans l'esprit. Les répétitions de motifs nous reposent. Les merveilles du dessin excitent l'imagination. Dans la beauté simple des matériaux employés se trouvent des éléments latents de culture. Et ce n'est pas tout. Par son rejet délibéré de la nature comme idéal de beauté, aussi bien que de la méthode imitative du peintre ordinaire, l'art décoratif non seulement prépare l'âme à la réception de l'œuvre imaginative véritable, mais développe en elle ce sens de la forme qui est la base de toute opération créative ou critique. Car l'artiste réel est celui qui va, non du sentiment à la forme, mais de la forme à la pensée et à la passion. Il ne conçoit pas tout d'abord une idée pour se dire ensuite à lui-même : « Je mettrai mon idée dans une mesure complexe de quatorze lignes », mais comprenant la beauté schématique du sonnet, il conçoit certains modes de musique et certaines méthodes de rimes, et la forme simple suggère ce qui doit l'emplir et la rendre com-

plète intellectuellement et émotionnellement. De temps en temps, le monde clame contre quelque charmant poète artiste, parce que, suivant le mot stupide et ressassé, il n'a « rien à dire ». Mais s'il avait quelque chose à dire, il le dirait probablement et ce serait ennuyeux. C'est justement parce qu'il n'a aucun nouveau message qu'il peut faire une œuvre belle. Il tire son inspiration de la forme, et purement de la forme, comme le doit un artiste. Une passion réelle le perdrait. Tout ce qui arrive réellement est gâté pour l'art. Toute mauvaise poésie naît de sentiments vrais. Etre naturel, c'est être du domaine de l'évidence et par conséquent inartistique.

Ernest. — Je suis curieux de savoir si vraiment vous croyez ce que vous dites.

Gilbert. — Pourquoi cette demande ? Ce n'est pas seulement en art que le corps est l'âme. Dans toutes les sphères de la vie, la Forme est le commencement des choses. Les gestes, d'une harmonie rythmique, de la danse, font pénétrer, Platon nous l'enseigne, l'harmonie et le rythme dans l'esprit. Les formes sont la nourriture de la foi, s'écria Newman dans un de ses grands moments de sincérité qui nous font admirer et connaître l'homme. Il avait raison, bien qu'il ait pu ne pas savoir combien il avait terriblement raison. Les Credos sont acceptés, non parce qu'ils sont raisonnables, mais parce qu'on les répète.

Oui, la Forme est tout. Elle est le secret de la vie. Trouvez l'expression pour une douleur, et elle vous deviendra chère. Trouvez l'expression pour une joie et vous amplifierez son extase. Voulez-vous aimer? Dites les litanies de l'Amour, et les mots vous créeront l'ardent désir d'où le monde les croit issus. Avez-vous une tristesse qui vous ronge le cœur? Plongez-vous dans la langue de la tristesse, apprenez du prince Hamlet et de la reine Constance comment on la parle, et vous trouverez que d'exprimer seulement est un mode de consolation et que la Forme, naissance de la passion, est aussi la mort de la douleur. Et ainsi, pour revenir à la sphère de l'Art, c'est la Forme qui crée non seulement le tempérament critique, mais aussi l'instinct esthétique, cet infaillible instinct qui nous révèle toutes choses dans leurs conditions de beauté. Débutez par le culte de la forme, et il n'est pas un secret de l'art qui ne vous sera révélé, et rappelez-vous qu'en critique comme pour la création, le tempérament est tout et que ce n'est pas suivant l'époque où elles furent produites mais d'après les tempéraments auxquels elles s'adressent que les écoles d'art doivent être groupées historiquement.

Ernest. — Votre théorie sur l'éducation est délicieuse. Mais quelle influence votre critique, élevé dans ces ambiances exquises, possédera-t-il? Croyez-

vous vraiment qu'aucun artiste soit jamais touché par la critique?

Gilbert. — L'influence du critique résidera dans le simple fait qu'il existe. Il représentera le type sans défaut. En lui la culture du siècle se rendra compte d'elle-même. Vous ne devez lui demander d'autre but que son propre perfectionnement. Ce que demande l'intelligence, comme on l'a bien dit, c'est simplement de se sentir vivante. Le critique, il est vrai, peut avoir le désir d'exercer de l'influence, mais s'il en est ainsi, il ne s'occupera pas de l'individu mais de l'époque qu'il tâchera d'éveiller à la conscience, pour la mettre au ton de l'art, créant en elle de nouveaux désirs et de nouveaux appétits, et lui prêtant sa vision plus large et ses états d'âme plus nobles. L'art d'aujourd'hui l'occupera moins que l'art d'hier, et quant à ceux qui, en ce moment, s'épuisent à la besogne, que nous importe leur labeur? Ils font de leur mieux, sans doute ; la conséquence est que nous avons d'eux le pire. C'est toujours des meilleures intentions que sont faites les plus mauvaises œuvres. Et d'ailleurs, mon cher Ernest, quand un homme atteint la quarantaine, devient membre de la Royal Academy, ou est élu à l'Athenæum-Club, ou consacré comme Romancier populaire dont les livres sont très demandés dans les gares de banlieue, on peut se donner l'amusement de le bafouer mais non le plaisir de le réformer. Et ceci, j'ose le

dire, est très heureux pour lui ; car je ne doute pas que la réformation ne soit un procédé beaucoup plus pénible qu'une punition, et que c'en est une, en vérité, sous la forme la plus grave et la plus morale, ce qui explique notre échec absolu, en tant que société, dans l'amendement de cet intéressant phénomène que l'on nomme le criminel endurci.

Ernest. — Mais le poète n'est-il pas en poésie le meilleur juge et le peintre en peinture ? Chaque art doit tout d'abord en appeler à l'artiste qui le cultive. C'est le jugement de celui-ci qui, certes, aura le plus de valeur.

Gilbert. — Tout art fait appel uniquement au tempérament artistique. L'art ne s'adresse pas au spécialiste. Sa prétention justifiée est d'être universel et d'être un en toutes ses manifestations. Un artiste en effet est si loin d'être le meilleur juge en art qu'un artiste réellement grand ne peut jamais juger l'œuvre des autres et peut à peine juger la sienne. Cette concentration même de la vision qui fait qu'un homme est artiste, limite par sa pure intensité sa faculté de fine appréciation. L'énergie de la création le pousse aveuglément vers son but personnel. Les roues de son char soulèvent autour de lui un nuage de poussière. Les dieux sont voilés l'un pour l'autre. Ils peuvent reconnaître leurs fidèles. C'est tout.

Ernest. — Vous dites qu'un grand artiste ne peut

reconnaître la beauté d'une œuvre différente de la sienne.

Gilbert. — Il lui est impossible de le faire. Wordsworth ne vit dans *Endymion* qu'une jolie pièce de paganisme et Shelley, avec son aversion pour la réalité, fut sourd au message de Wordsworth dont la forme le repoussa et Byron, ce grand passionné humain et incomplet, ne put apprécier ni le poète du nuage ni le poète du lac et la merveille de Keats lui demeura cachée. Le réalisme d'Euripide fut haïssable pour Sophocle. Ces averses de larmes brûlantes furent sans musique pour lui. Milton, avec son sens du grand style, ne put comprendre la méthode de Shakespeare, pas plus que sir Joshua ne comprit celle de Gainsborough. Les mauvais artistes ont l'admiration mutuelle. Ils l'appellent largeur d'esprit et libération du parti-pris. Mais un artiste vraiment grand ne peut concevoir la vie montrée ou la beauté mise en forme dans d'autres conditions que celles choisies par lui. La création emploie toute sa faculté critique dans sa propre sphère. Elle ne peut s'en servir pour ce qui appartient à d'autres. C'est, exactement, parce qu'un homme ne peut faire une chose qu'il est pour cette chose le juge qui convient.

Ernest. — Est-ce bien là vraiment ce que vous voulez dire ?

Gilbert. — Oui, car la création limite la vision tandis que la contemplation l'élargit.

Ernest. — Mais que dites-vous de la technique? Chaque art a certainement sa technique séparée?

Gilbert. — Bien entendu : chaque art a sa grammaire et ses matériaux. Il n'est aucun mystère dans l'une pas plus que dans les autres et l'incompétent peut toujours être correct. Mais, tandis que les lois sur lesquelles l'Art repose peuvent être fixes et certaines, elles doivent, pour se réaliser pleinement, être élevées par l'imagination à un degré de beauté telle qu'elles sembleront, chacune, une exception. La technique en réalité c'est la personnalité. C'est pour cela que l'artiste ne peut l'enseigner, l'élève l'apprendre et c'est pour cela que le critique esthète peut la comprendre. Pour le grand poète, il n'y a qu'une méthode de musique — la sienne. Pour le grand peintre, il n'y a qu'une manière de peindre — celle qu'il emploie. Le critique esthète peut seul apprécier toutes les formes et tous les modes. C'est à lui que l'Art fait appel.

Ernest. — Eh bien, je pense vous avoir posé toutes mes questions. Il me faut donc maintenant admettre...

Gilbert. — Ah! ne dites pas que vous êtes d'accord avec moi. Quand les gens sont d'accord avec moi, je sens toujours que je dois avoir tort.

Ernest. — Dans ce cas, je me garderai bien de

vous dire si je suis, oui ou non, d'accord avec vous. Mais je vous poserai une autre question. Vous m'avez expliqué que la critique est un art créateur. Quel est son avenir ?

Gilbert. — C'est à la critique que l'avenir appartient. Les sujets dont la création dispose deviennent chaque jour plus limités en étendue et en variété. La Providence et M. Walter Besant ont épuisé tout ce qui saute aux yeux. Si la création doit durer, elle ne peut le faire qu'à la condition de devenir beaucoup plus critique qu'elle ne l'est à présent. Les routes anciennes et les grands chemins poudreux ont été foulés trop souvent. Le piétinement des marcheurs en a usé le charme et ils ont perdu cet élément de nouveauté ou de surprise qui est si essentiel au roman. Celui qui, maintenant, voudrait nous émouvoir par la fiction devrait nous donner un plan entièrement neuf ou nous révéler l'âme de l'homme dans ses rouages les plus secrets. La première de ces conditions est en ce moment réalisée pour nous par M. Rudyard Kipling. Quand on tourne les pages de ses *Simples Contes des Collines*, on a la sensation d'être assis sous un palmier, étudiant la vie révélée par de superbes éclairs de vulgarité. Les brillantes couleurs des bazars éblouissent nos yeux. Les anémiques et médiocres Anglo-Indiens sont dans un désaccord exquis avec ce qui les entoure. Et même le manque de style du conteur donne, à ce qu'il nous

dit, un singulier réalisme journalistique. Au point de vue de la littérature, M. Kipling est un génie qui laisse tomber ses lettres aspirées. Au point de vue de la vie, c'est un reporter qui connaît la vulgarité mieux que personne ne la connût jamais. Dickens en connaissait les vêtements et la comédie ; M. Kipling en connaît le sens et la gravité. Il est notre première autorité sur ce qui est de second ordre ; il a vu des choses merveilleuses par les trous des serrures, et ses arrière-plans sont de réelles œuvres d'art. Quant à la seconde condition, nous avons eu Browning et nous avons Meredith. Mais il reste encore beaucoup à faire dans la sphère de l'analyse interne. Les gens disent quelquefois que la fiction devient trop morbide. En ce qui concerne la psychologie, la fiction ne l'aura jamais été assez. Nous n'avons fait qu'effleurer la surface de l'âme, c'est tout. Dans une seule cellule ivoirine du cerveau sont amassées des choses plus merveilleuses et plus terribles même que celles dont ont pu rêver ceux qui, comme l'auteur de *Le Rouge et le Noir*, ont cherché à poursuivre l'âme dans ses plus secrets replis et à faire confesser à la vie ses péchés les plus chers. Pourtant le nombre lui-même est limité des arrière-plans qu'on n'a pas essayés et il est possible qu'un plus grand développement d'habitude d'analyse interne ne soit fatal à cette faculté créatrice que cette analyse cherche à fournir de matériaux neufs. J'in-

cline à croire que la création est condamnée. Elle naît d'une impulsion trop primitive, trop naturelle. Quoi qu'il en soit, il est certain que les sujets à la disposition de la création sont en diminution constante tandis que chaque jour les sujets de critique s'augmentent en nombre. Il y a toujours de nouvelles attitudes pour l'esprit et de nouveaux points de vue. Le devoir d'imposer la forme au chaos ne cesse pas de grandir, parce que le monde avance. Il n'y eut jamais d'époque où la Critique fut plus nécessaire qu'aujourd'hui ; c'est seulement par elle que l'Humanité peut devenir consciente du point où elle est arrivée.

Il y a quelques heures, Ernest, vous me demandiez l'utilité de la Critique. Vous auriez pu tout aussi bien me demander l'utilité de la pensée. C'est la Critique, comme Arnold le montre, qui crée l'atmosphère intellectuelle du monde. C'est la Critique, ainsi que j'espère le montrer moi-même quelque jour, qui fait de l'esprit un délicat instrument. Nous, dans notre système d'éducation, nous avons surchargé la mémoire d'un monceau de faits sans liaison et nous nous sommes laborieusement efforcés de faire part de notre science laborieusement acquise. Nous apprenons aux gens à se souvenir, nous ne leur apprenons jamais à se développer. Il ne nous est jamais arrivé de mettre à l'épreuve et de faire croître dans l'esprit une qualité plus subtile d'aper-

ception et de discernement. Les Grecs l'ont fait et, quand nous venons en contact avec leur intellect critique, nous sommes obligés de voir que si les sujets traités par nous sont sous tous les rapports plus vastes et plus variés que les leurs, leur méthode est la seule qui puisse en donner l'interprétation. L'Angleterre a fait une chose, elle a inventé et établi l'Opinion Publique qui est un essai pour organiser l'ignorance de la société et l'élever à la dignité de force physique. Mais la Sagesse lui a toujours été cachée. En tant qu'instrument de pensée, l'esprit anglais est grossier. La seule chose qui puisse le purifier est le développement de l'instinct critique.

C'est la critique encore qui, par concentration, rend la culture possible. Elle prend la masse encombrante de l'œuvre créatrice et la distille en une essence plus délicate. Qui donc désirant conserver quelque sens de la forme pourrait se débattre à travers les livres monstrueusement innombrables que le monde a produit, livres où la pensée bégaye et où clabaude l'ignorance. Le fil qui doit nous guider dans ce fastidieux labyrinthe est dans les mains de la Critique. Mieux encore, là où il n'y a pas d'archives, et quand l'histoire est perdue ou n'a jamais été écrite, la Critique peut recréer pour nous le passé d'après le plus petit fragment de langage ou d'art aussi sûrement que l'homme de science peut, avec un os minuscule ou d'après la seule empreinte d'un pied sur une roche,

recréer pour nous le dragon ailé ou le lézard Titan dont la marche fit jadis trembler la terre, appeler hors de sa caverne Behemoth et faire encore nager Leviathan dans la mer épouvantée. L'histoire préhistorique appartient au critique philologue et archéologue. C'est à lui que sont révélées les origines des choses. Les dépôts que laisse consciemment une époque sont presque toujours une cause d'erreur. Par la critique philologique, nous connaissons mieux les siècles dont aucun document n'a été conservé que ceux qui nous ont laissé leurs rouleaux de parchemin. Elle peut faire pour nous ce que ne peuvent ni les sciences physiques, ni les sciences métaphysiques. Elle peut nous donner la science exacte de l'esprit dans le cours de son développement. Elle peut faire pour nous ce que ne peut l'histoire. Elle peut nous dire ce que pensa l'homme avant qu'il ait appris à écrire. Vous m'avez questionné sur l'influence de la Critique. Je crois vous avoir déjà répondu, mais il reste à dire ceci. C'est la critique qui nous rend cosmopolites. L'école de Manchester a tenté de faire réaliser aux hommes la fraternité humaine en leur montrant les avantages commerciaux de la paix. Elle a cherché à avilir le monde merveilleux en en faisant un vulgaire marché pour le vendeur et pour l'acheteur. Elle s'est adressée aux plus bas instincts et elle a échoué. Les guerres se sont succédé et le credo du marchand n'a pas empêché la France et l'Allemagne de se

heurter en de sanglantes batailles. Il en est d'autres de nos jours qui cherchent à faire appel à de pures sympathies émotionnelles ou aux dogmes superficiels de quelque vague système d'éthique abstraite. Ils ont leurs Sociétés de la Paix, si chères aux sentimentalistes, et leurs propositions d'arbitrage International désarmé, si populaire parmi ceux qui n'ont jamais lu l'histoire. Mais la sympathie émotionnelle pure ne réussira pas. Elle est trop variable et trop étroitement liée aux passions et un conseil d'arbitres qui, pour le bien-être général de la race, doit être privé du pouvoir de mettre à exécution ses décisions, ne pourra guère être utile. Il n'y a qu'une chose pire que l'Injustice et c'est la Justice sans son épée à la main. Quand le Droit n'est pas la Force, il est le Mal.

Non, les émotions ne feront pas de nous des cosmopolites, pas plus que l'avidité du gain, ce n'est qu'en cultivant l'habitude de la critique intellectuelle que nous serons capables de nous élever au-dessus des préjugés de race. Gœthe — vous ne vous méprendrez pas sur ce que je dis — fut l'Allemand des Allemands. Il aima son pays — personne ne l'aima plus que lui. Ses concitoyens lui étaient chers et il était leur chef. Pourtant, quand le sabot de fer de Napoléon foula la vigne et le champ de blé, ses lèvres restèrent silencieuses. « Comment peut-on écrire des chants de haine sans haïr, dit-il à Eckerman, et moi pour qui sont seules d'importance la

culture et la barbarie, comment pourrais-je haïr une des nations les plus cultivées de la terre et à laquelle je dois une si grande part de ma culture? » Cette note, que Gœthe fit résonner le premier dans le monde moderne, deviendra, je l'espère, l'ouverture du cosmopolitisme de l'avenir.

La Critique annihilera les préjugés de race, en insistant sur l'unité de l'esprit humain dans la variété de ses formes. Tentés de faire la guerre à une autre nation, nous nous souviendrons que nous cherchons ainsi à détruire un élément de notre propre culture, peut-être le plus important. Tant que la guerre sera regardée comme néfaste, elle gardera sa fascination. Quand on la regardera comme vulgaire, sa popularité cessera. Le changement, bien entendu, sera lent, et les gens n'en auront pas conscience. Ils ne diront pas : « Nous ne ferons pas la guerre à la France parce que sa prose est parfaite », mais parce que la prose de la France est parfaite, ils n'auront pas de haine pour son sol.

La critique intellectuelle liera l'Europe de liens plus étroits que ceux que pourrait forger le boutiquier ou le sentimental. Elle nous donnera la paix qui naît de la compréhension.

Et ce n'est pas tout. C'est la critique qui, ne reconnaissant aucun état comme définitif et refusant de s'enchaîner aux futiles shibboleths d'aucune secte ou d'aucune école, crée ce caractère philosophique plein

de sérénité qui aime la vérité pour elle-même et ne l'aime pas moins parce qu'il la sait inattingible. Combien rare est chez nous ce caractère et comme nous en avons besoin ! L'esprit anglais est toujours en rage. L'intellect de la race s'épuise en querelles sordides et stupides de politiciens de second rang ou de théologiens de troisième ordre. Il était réservé à un homme de science de nous montrer le suprême exemple de cette « douce modération » dont Arnold parle si sagement et, hélas ! pour un si mince résultat. L'auteur de l'*Origines des Espèces* eut, en tout cas, le caractère philosophique. Si l'on contemple les chaires et les tribunes ordinaires de notre pays, on ne peut que ressentir le mépris de Julien ou l'indifférence de Montaigne. Nous sommes dominés par le fanatique dont le plus grand vice est sa sincérité. Tout ce qui a trait au libre jeu de l'esprit est pratiquement inconnu chez nous. Les gens vocifèrent contre celui qui pèche tandis que ce n'est pas le pécheur mais l'homme stupide qui fait notre honte. Il n'y a de péché que la stupidité.

Ernest. — Ah ! Quel antinomiste vous faites.

Gilbert. — L'artiste critique, comme le mystique, est toujours un antinomiste. Etre bon, conformément au type vulgaire de la bonté, est évidemment de toute facilité. Il n'est besoin que d'une certaine somme de terreur sordide, d'un certain manque de pensée imaginative et d'une certaine passion vile pour la respec-

tabilité de la classe moyenne. L'Esthétique est plus haute que l'Ethique. Elle appartient à une sphère plus spirituelle. Le discernement de la beauté d'une chose est la plus belle cime que nous puissions atteindre. Même le sens de la couleur importe plus dans le développement de l'individu que le sens du juste et de l'injuste. L'Esthétique, en somme, est à l'Ethique dans la sphère de la civilisation consciente ce qu'est, dans la sphère du monde extérieur, la sélection sexuelle à la sélection naturelle. L'Ethique, comme la sélection naturelle, rend l'existence possible. L'Esthétique, comme la sélection sexuelle, rend la vie séduisante et merveilleuse, la remplit de formes nouvelles, et lui donne le progrès, la variété et le changement. Et quand nous parvenons à la vraie culture qui est notre but, nous atteignons cette perfection dont ont rêvé les saints, la perfection de ceux à qui le péché est impossible, non par les renoncements de l'ascète, mais parce qu'ils peuvent faire tout ce qu'ils désirent sans blesser l'âme et ne peuvent désirer rien qui lui nuise, l'âme étant une entité si divine qu'elle peut transformer en éléments d'une expérience plus riche ou d'une susceptibilité plus délicate, ou d'un nouveau mode de pensée, des actes ou des passions qui seraient vulgaires chez les gens vulgaires, ignobles chez les gens sans éducation, ou vils chez les gens sans pudeur. Cette théorie est-elle dangereuse? Oui ! — toutes les idées le

sont, je vous l'ai dit. Mais la nuit se consume et la lumière vacille dans la lampe. Je ne puis cependant m'empêcher de vous dire encore une chose. Vous avez accusé la Critique d'être stérile. Le dix-neuvième siècle est un tournant de l'histoire simplement à cause de l'œuvre de deux hommes, Darwin et Renan, l'un le critique de la Nature, l'autre le critique des livres de Dieu. Le méconnaître, c'est ne pas comprendre la signification de l'une des ères les plus importantes dans la marche du monde. La Création est toujours en arrière de l'époque. C'est la Critique qui nous conduit. L'Esprit Critique et l'Esprit du Monde ne font qu'un.

Ernest. — Et, je le suppose, celui qui possède cet esprit ou que cet esprit possède, ne fera rien ?

Gilbert. — Comme la Perséphone du récit de Landor, la douce et pensive Perséphone dont les pieds blancs sont entourés d'asphodèles et d'amarantes en fleurs, il se tiendra satisfait « en ce repos profond, immobile, que les mortels ont en pitié et dont jouissent les dieux ». Il promènera ses regards sur le monde et connaîtra son secret. Par le contact avec les choses divines, il deviendra divin. Sa vie sera la vie parfaite, et seulement la sienne.

Ernest. — Vous m'avez dit cette nuit bien des choses étranges, Gilbert. Vous m'avez dit qu'il est plus difficile de parler d'une chose que de la faire et que ne rien faire du tout est ce qu'il y a de plus dif-

ficile au monde; vous m'avez dit que tout Art est immoral et toute pensée dangereuse; que la critique est plus créatrice que la création et que la critique supérieure est celle qui révèle dans l'œuvre d'Art ce que l'artiste n'y a pas mis; que c'est exactement parce qu'un homme ne peut faire une chose qu'il est pour elle le juge qui convient; et que le vrai critique est partial, qu'il n'est pas sincère et pas raisonnable. Mon ami, vous êtes un rêveur.

Gilbert. — Oui, je suis un rêveur. Car un rêveur est celui qui ne peut trouver son chemin qu'au clair de lune et son châtiment est qu'il voit l'aurore avant le reste de l'univers.

Ernest. — Son châtiment?

Gilbert. — Et sa récompense. Mais voyez, c'est l'aurore déjà. Tirez les rideanx et ouvrez toutes grandes les fenêtres. Comme l'air du matin est frais. Piccadilly s'étale à nos pieds comme un long ruban d'argent. Un léger brouillard pourpre flotte au-dessus du parc et pourpres sont aussi les ombres des maisons blanches. Il est trop tard pour dormir. Descendons à Covent Garden y regarder les roses. Venez! Je suis las de penser.



La Vérité des Masques

Note sur l'Illusion



La Vérité des Masques



Dans un grand nombre d'attaques assez violentes faites récemment contre cette splendeur de mise en scène qui caractérise aujourd'hui nos reprises Shakespeariennes en Angleterre, les critiques paraissent avoir fait cette supposition tacite que Shakespeare lui-même était plus ou moins indifférent aux costumes de ses acteurs et que s'il pouvait voir la représentation d'*Antoine et Cléopâtre* de Mme Langtry, il dirait probablement que la pièce et la pièce seule est essentielle, et que tout le reste n'est que cuir et étoffe. En même temps, à propos de l'exactitude historique dans le costume, Lord Lytton, dans un article de la *Nineteenth Century*, posait comme un dogme artistique que l'archéologie est entièrement déplacée dans la représentation de n'importe quelle

pièce de Shakespeare, et que l'essai de l'y introduire était l'un des pédantismes les plus stupides d'une époque de savantasses.

J'examinerai plus loin la situation où se place Lord Lytton, mais en ce qui concerne la théorie que Shakespeare ne s'occupait guère de la garde-robe de son théâtre, quiconque prend soin d'étudier la méthode de cet auteur verra qu'il n'est absolument aucun dramaturge des scènes française, anglaise ou athénienne qui compte autant que lui sur les costumes de ses acteurs pour ses effets d'illusion.

Sachant combien le tempérament artistique est toujours fasciné par la beauté du costume, il introduit constamment dans ses pièces des masques et des danses pour le seul plaisir qu'ils donnent aux yeux et nous avons encore ses indications scéniques pour les trois grandes processions dans *Henri VIII*, indications que caractérise la plus extraordinaire minutie de détails, notant jusqu'aux colliers de S. S. et les perles dans les cheveux d'Anne Boleyn. Rien ne serait plus facile pour un directeur moderne que de reproduire ces apparats absolument comme Shakespeare les indique ; et ils étaient si exacts qu'un des fonctionnaires de la cour de l'époque écrivant à un ami le récit de la dernière représentation de la pièce au Globe Théâtre se plaint de son caractère réaliste, notamment de l'apparition sur la scène des Chevaliers de la Jarretière dans les robes

et insignes de l'ordre, ce qui devait, d'après lui, jeter le ridicule sur les véritables cérémonies. Cela ressemblait beaucoup à ce même état d'esprit qui fit, il y a quelque temps, interdire par le Gouvernement français à ce délicieux acteur, M. Christian, de paraître sur scène en uniforme sous prétexte que de caricaturer un colonel, pouvait porter préjudice à la gloire de l'armée. D'ailleurs, la somptuosité de costumes qui distingua la scène anglaise sous l'influence de Shakespeare était attaquée par les critiques contemporains, non pas pourtant en général par suite de tendances démocratiques au réalisme, mais ordinairement sur ce terrain de la morale qui est toujours le dernier refuge des gens privés du sens de la beauté.

Le point sur lequel, toutefois, je désire insister, n'est pas que Shakespeare appréciait la valeur des beaux costumes pour le pittoresque qu'ils ajoutent à la poésie, mais qu'il en vit la grande importance pour la production de certains effets dramatiques. Un grand nombre de ses pièces, telles que *Mesure pour Mesure, La Douzième Nuit, Les deux Gentilshommes de Vérone, Tout est bien qui finit bien, Cymbeline* et d'autres dépendent, pour l'illusion, du caractère des divers costumes portés par le héros ou l'héroïne. La scène délicieuse de *Henri VI* sur les miracles modernes de guérison par la foi, perd tout son piquant si Gloster n'est pas en noir et écarlate

et le dénouement des *Joyeuses Commères de Windsor* roule sur la couleur de la robe d'Anne Page.

Quant aux déguisements qu'emploie Shakespeare, les exemples en sont presque innombrables. Posthumus cache sa passion sous la défroque d'un paysan, et Edgar son orgueil sous les haillons d'un idiot ; Portia porte l'habillement d'un homme de loi et Rosalinde est vêtue « en tous points comme un homme » ; le porte-manteau de Pisanio fait d'Imogène le jeune Fidèle ; Jessica s'enfuit de la maison paternelle, déguisée en jeune garçon et Julia lie ses cheveux blonds en fantastiques nœuds d'amour et revêt les chausses et le pourpoint ; Henry VIII fait en berger la cour à sa dame et Roméo en pèlerin ; le prince Hal et Poins paraissent d'abord en voleurs de grands chemins, vètus de bougran, puis en tablier blanc et pourpoint de cuir, comme garçons de taverne ; quant à Falstaff, n'est-il pas tour à tour un coureur de routes, une vieille femme, Herne le Chasseur et un paquet de linge allant à la buanderie ?

Les cas où le costume est employé pour intensifier la situation dramatique ne sont pas moins nombreux. Après le meurtre de Duncan, Macbeth apparait en peignoir de nuit, comme s'il venait de s'éveiller ; Timon termine en haillons le rôle qu'il a commencé dans la splendeur ; Richard flatte les citoyens de Londres, couvert d'une méchante armure usée, et

dès qu'il s'est avancé dans le sang jusqu'au trône, marche dans les rues, la couronne au front, et portant le saint Georges et la Jarretière ; le point culminant de *la Tempête* est atteint quand Prospéro, rejetant sa robe d'enchanteur, envoie Ariel chercher son chapeau et sa rapière, et se révèle comme le Grand Duc italien ; le spectre lui-même, dans *Hamlet*, change son vêtement mystique pour produire différents effets ; quant à Juliette, un moderne faiseur de pièces l'aurait probablement couchée dans son linceul et la scène n'eut été qu'une scène d'horreur, mais Shakespeare la pare de riches et somptueux vêtements dont la beauté fait du caveau « une salle de fête illuminée », change la tombe en chambre nuptiale et donne le mot et le thème du discours de Roméo sur la Beauté triomphant de la Mort.

Les plus menus détails de toilette, tels que la couleur des bas d'un majordome, le dessin sur le mouchoir d'une épouse, la manche d'un jeune soldat, et les chapeaux d'une femme à la mode deviennent entre les mains de Shakespeare des points d'une réelle importance dramatique et par quelques-uns même l'action de la pièce est établie d'une manière absolue. Beaucoup d'autres dramaturges se sont servi du costume comme méthode d'expression directe, aux yeux des spectateurs, du caractère d'une personne dès son entrée en scène, quoique moins brillamment que Shakespeare le fit dans le cas

du dandy Parolles dont le vêtement, soit dit en passant, ne peut être compris que par un archéologue. La plaisanterie d'un maître et de son serviteur échangeant leur cotte en présence du public, de matelots naufragés se chamaillant pour le partage d'un lot de beaux vêtements, d'un chaudronnier qu'on habille en duc pendant qu'il est ivre, peuvent être considérés comme une partie de ce grand rôle que le costume a toujours joué dans la comédie depuis Aristophane jusqu'à M. Gilbert, mais personne n'a tiré comme Shakespeare des simples détails d'habillement et de parure une telle ironie de contrastes, un effet aussi immédiat et aussi tragique, une telle pitié et un tel pathétique. Armé de pied en cap, le roi mort s'avance majestueusement sur les remparts d'Elseneur parce que tout n'est pas bien au Danemark ; le caban juif de Shylock fait partie de la flétrissure sous laquelle souffre cette nature blessée et amère ; Arthur plaidant pour sa vie ne peut trouver de meilleurs arguments que de parler du mouchoir donné par lui à Herbert :

Avez-vous le cœur ? Quand votre tête vous faisait mal,
j'ai noué autour de votre front mon mouchoir,
(le meilleur que j'avais ; une princesse l'avait fait pour moi),
et je ne vous l'ai jamais redemandé.

La serviette, tachée du sang d'Orlando, donne la

première note sombre dans cette exquise idylle sylvestre et nous montre la profondeur de sentiment qui se cache sous l'esprit capricieux et le badinage obstiné de Rosalinde.

> La nuit dernière, il était sur mon bras ; je l'ai baisé ;
> j'espère qu'il n'a pas été dire à mon seigneur
> que j'en embrasse d'autres que lui,

dit Imogène, plaisantant sur la perte du bracelet déjà en route vers Rome pour lui voler la foi de son époux ; le Petit Prince, se rendant à la Tour, joue avec la dague que son oncle porte à sa ceinture ; Duncan envoie une bague à Lady Macbeth la nuit où on doit le tuer, et l'anneau de Portia change la tragédie du marchand en une comédie d'épouse. York, le grand rebelle, meurt avec une couronne en papier sur la tête. Le vêtement noir d'Hamlet est une sorte de leit-motiv de couleur dans la pièce, comme le deuil de Chimène, dans *le Cid*, et le passage le plus émouvant du discours d'Antoine est la présentation du manteau de César :

> Je me souviens
> de la première fois que le mit César.
> C'était un soir d'été, dans sa tente,
> le soir du jour où il avait vaincu les Nerviens...
> Regardez, cet endroit fut traversé par le poignard de [Cassius ;
> voyez quelle déchirure a faite l'envieux Casca :
> c'est ici qu'entra le poignard de son bien-aimé Brutus...

Braves gens, quoi ? vous pleurez et vous ne voyez encore que le vêtement déchiré de notre César !

Les fleurs qu'Ophélie porte avec elle, dans sa folie, sont aussi pathétiques que les violettes qui fleurissent sur une tombe ; l'effet que produit la course errante de Lear sur la bruyère est intensifié au delà de toute expression par son accoutrement fantastique et quand Cloten, blessé par le reproche de cette comparaison que sa sœur tire du vêtement de son époux, s'enveloppe dans ce vêtement même pour commettre sur elle son action honteuse, nous sentons qu'il n'y a rien dans tout le réalisme moderne, rien, même dans *Thérèse Raquin*, ce chef-d'œuvre d'horreur, qui pour la signification terrible et tragique puisse être comparé avec cette scène étrange de *Cymbeline*.

Dans le dialogue aussi, quelques-uns des passages les plus frappants, sont ceux suggérés par le costume :

Penses-tu, dit Rosalinde, que, bien qu'habillée en homme, j'aie, dans mon naturel, un pourpoint et des chausses ?

Et Constance :

Le chagrin remplit la place de mon enfant absent,
il gonfle de sa forme ses vêtements vides.

et le bref cri aigu d'Elisabeth :

Ah ! coupez mes lacets !

Voilà quelques-uns des nombreux exemples qu'on

pourrait citer. Un des plus beaux effets que j'aie jamais vus sur la scène était quand Salvini, au dernier acte de *Lear,* arrachant la plume du chapeau de Kent, la posait sur les lèvres de Cordélia quand il en vient à ce vers :

Cette plume bouge ; elle vit !

M. Booth, dont le Lear avait tant de nobles qualités de passion, enlevait, je m'en souviens, pour le même geste, un peu de duvet à son hermine archéologiquement incorrecte, mais le plus bel effet était celui de Salvini aussi bien que le plus vrai. Et ceux qui virent M. Irving, au dernier acte de *Richard III*, n'ont pas, j'en suis sûr, oublié à quel point l'agonie et la terreur de son rêve étaient intensifiées par contraste avec le calme et le repos qui le précédaient et la diction de vers comme ceux-ci :

Eh bien ! ma visière est-elle plus commode
et mon armure au complet a-t-elle été mise dans ma tente?
Veille à ce que mes bois de lance soient solides et pas
[trop lourds.

vers qui ont un double sens pour les spectateurs, rappelant les derniers mots dont la mère de Richard le poursuivait, tandis qu'il marchait vers Bosworth :

Emporte donc avec toi ma plus lourde malédiction
et qu'au jour de la bataille elle te fatigue davantage
que la complète armure que tu portes.

En ce qui concerne les ressources que Shakes-

peare avait à sa disposition, il faut remarquer que tandis qu'il se plaint plus d'une fois de la petitesse de la scène sur laquelle il devait représenter de grandes pièces historiques et du manque de décors qui l'oblige à retrancher de nombreux et utiles incidents de plein air, il écrit toujours en dramaturge ayant à sa disposition un magasin d'habillements des mieux fournis et pouvant compter sur le soin scrupuleux des acteurs à se bien costumer. Il est difficile, même aujourd'hui, de représenter une pièce comme la *Comédie des erreurs*, et c'est au pittoresque hasard qui voulut que le frère de Miss Ellen Terry lui ressemblât, que nous devons d'avoir vu la *Douzième nuit* jouée comme il le faut. En vérité, pour mettre n'importe quelle pièce de Shakespeare à la scène, absolument comme il le désirait lui-même, il faut faire appel au service d'un bon régisseur, d'un habile fabricant de perruques, d'un costumier ayant le sens de la couleur et la connaissance des tissus, d'un maître en l'art de se grimer, d'un maître d'armes, d'un maître de danse et d'un artiste pour diriger personnellement tout l'ensemble. Car il prend toujours le plus grand soin de nous indiquer le costume et l'aspect de chaque personnage. « Racine abhorre la réalité, dit quelque part Auguste Vacquerie, il ne daigne pas s'occuper de son costume. Si l'on s'en rapportait aux indications du poète, Agamemnon serait vêtu d'un sceptre et Achille d'une épée. » Mais avec

Shakespeare, il en est bien autrement. Il nous donne des indications sur les costumes de Perdita, de Florizel, d'Autolycus, des Sorcières dans *Macbeth* et de l'apothicaire dans *Roméo et Juliette*, plusieurs descriptions minutieuses de son chevalier obèse et un compte rendu détaillé du costume extraordinaire dans lequel Petruchio doit se marier. Rosalinde, nous dit-il, est grande et doit porter une lance et une petite dague ; Celia est plus petite et doit se teindre le visage en brun pour paraître halée par le soleil. Les enfants qui jouent les fées dans la forêt de Windsor doivent être vêtus en blanc et vert — compliment indirect à la Reine Elizabeth dont c'étaient les couleurs favorites — et les anges qui viennent vers Catherine, dans Kimbolton, ont des guirlandes vertes et des visières dorées. Bottom est vêtu d'étoffe grossière, Lysander se distingue d'Obéron parce qu'il porte un costume athénien et Launce a des trous à ses souliers. La duchesse de Gloucester se tient debout dans un drap blanc avec son époux en deuil à côté d'elle. Le costume bigarré du Fou, l'écarlate du Cardinal, et les lys de France brodés sur les cottes anglaises, tout cela est matière à plaisanterie et à sarcasme dans le dialogue. Nous connaissons les dessins de l'armure du Dauphin et de l'épée de la Pucelle, le cimier du casque de Warwick et la couleur du nez de Bardolph. Portia a des cheveux dorés, Phœbé des cheveux noirs, Orlando a des boucles châtain

et la chevelure de Sir Andrew Aguecheek pend comme le lin sur une quenouille et ne frise pas du tout. Certains personnages sont vigoureux, d'autres chétifs ; il en est de bossus ; il en est qui sont blonds, d'autres bruns et certains doivent se noircir la figure. Lear a une barbe blanche, le père d'Hamlet, une grisonnante et Benedict doit raser la sienne au cours de la pièce. D'ailleurs, au sujet des barbes, Shakespeare est tout à fait minutieux ; il nous indique les couleurs nombreuses et variées en usage et suggère aux acteurs de veiller à ce que les leurs soient toujours convenablement attachées. Il y a une danse de moissonneurs en chapeaux de paille de seigle et de rustres en vêtements poilus comme des satyres, un masque d'Amazone, un masque de Russe et un masque classique ; plusieurs scènes immortelles sur un passereau dans une tête d'âne, une émeute à propos de la couleur d'un habit, que le Lord Maire de Londres doit apaiser, et une scène entre un mari furieux et la modiste de sa femme au sujet d'une manche tailladée.

Quant aux métaphores que Shakespeare tire du costume, et aux aphorismes que celui-ci lui fait émettre, à ses attaques contre les modes de son temps, en particulier contre les dimensions ridicules des chapeaux féminins, aux nombreuses descriptions du *mundus muliebris*, depuis la chanson d'Autolycus dans le *Conte d'hiver* jusqu'à la description de la robe de la

Duchesse de Milan dans *Beaucoup de bruit pour rien*, leur nombre s'oppose à toute citation. Il serait bon cependant de rappeler que la Philosophie des Habits se trouve tout entière dans la scène de Lear avec Edgar — scène qui a l'avantage de la brièveté et du style sur la sagesse grotesque et la métaphysique un peu déclamatoire du *Sartor Resartus*. Mais de ce que j'ai déjà dit, ressort clairement, je crois, que Shakespeare s'intéressait beaucoup au costume. Je ne prétends pas qu'il s'y intéressait en ce sens superficiel d'où l'on a conclu, d'après sa connaissance des actes légaux et des narcisses, qu'il fut le Blackstone et le Paxton de l'époque d'Elizabeth, mais qu'à ses yeux le costume devait produire un effet immédiat sur le public et servir d'expression à certains types de personnages et qu'il était l'un des facteurs essentiels des moyens dont dispose un véritable illusionniste. Pour lui, en effet, le visage contrefait de Richard valait autant que la beauté de Juliette ; il met la serge du prolétaire à côté de la soie du seigneur et ne voit que les effets scéniques que l'on peut tirer de l'un et de l'autre ; il goûte autant de plaisir avec Caliban qu'avec Ariel, avec des haillons qu'avec des habits dorés et reconnaît la beauté artistique de la laideur.

La difficulté qu'éprouva Ducis dans sa traduction d'Othello à cause de l'importance donnée à un objet aussi vulgaire qu'un mouchoir et son essai d'en atténuer la grossièreté en faisant répéter au Maure :

« Le bandeau! le bandeau! » pourrait être prise comme exemple de la différence entre *la tragédie philosophique* et le drame de la vie réelle, et l'introduction pour la première fois du mot *mouchoir* au Théâtre Français fut une date dans ce mouvement Romantico-réaliste dont Hugo est le père et M. Zola l'*enfant terrible*, de même que le classicisme du début de ce siècle fut accentué par le refus de Talma de jouer plus longtemps les héros grecs en perruques poudrées, un des nombreux exemples de ce désir d'exactitude archéologique dans le costume qui a distingué les grands acteurs de notre époque.

En critiquant l'importance donnée à l'argent dans la *Comédie humaine*, Théophile Gautier dit que Balzac peut se poser comme l'inventeur d'un nouveau héros dans la fiction, *le héros métallique*. On peut dire de Shakespeare qu'il fut le premier à voir la valeur dramatique des pourpoints et qu'un summum d'effets peut dépendre d'une crinoline.

L'incendie du Globe-Théâtre — événement dû, soit dit en passant, aux résultats de la passion pour l'illusion scénique qui distinguait la direction de Shakespeare — nous a malheureusement privés d'un grand nombre de documents importants, mais dans l'inventaire, qui existe encore, du magasin de costumes d'un théâtre de Londres au temps de Shakespeare, on voit mentionnés des costumes particuliers pour cardinaux, bergers, rois, paillasses, moines et

bouffons; des cottes vertes pour les hommes de Robin Hood et une robe verte pour Maid Marian; un pourpoint blanc et or pour Henri V et une robe pour Longshanks; en outre, des surplis, des chapes, des robes de damas, des robes de drap d'or et de drap d'argent, des robes de taffetas, de calicot, des cottes de velours, de satin, de ratine, des justaucorps de cuir jaune et de cuir noir, des costumes rouges, des costumes gris, des costumes de Pierrot français, une robe « pour se rendre invisible » qui semble au prix de trois livres dix shillings bien peu dispendieuse et quatre incomparables vertugadins, toutes choses qui témoignent du désir de donner à chaque personnage un costume approprié. On y trouve également inscrits : des costumes espagnols, maures et danois, des casques, des lances, des boucliers peints, des couronnes impériales et des tiares de papes, aussi bien que des costumes pour janissaires turcs, pour sénateurs Romains et pour tous les dieux et déesses de l'Olympe, ce qui démontre de la part du directeur du théâtre de grandes recherches archéologiques. Il est vrai qu'il est fait mention d'un corsage pour Eve, mais probablement la *donnée* de la pièce était après la Chute.

En vérité, quiconque veut bien examiner l'époque de Shakespeare verra que l'archéologie fut l'un de ses traits caractéristiques. Après cette résurrection des formes classiques d'architecture qui fut un des

signes de la Renaissance et l'impression, à Venise et ailleurs, des chefs-d'œuvre des littératures grecque et latine, survint naturellement un intérêt pour la décoration et le costume du monde antique. Et ce ne fut pas pour le savoir qu'ils en pouvaient tirer, mais plutôt pour la beauté qu'ils pouvaient créer, que les artistes étudiaient ces choses. Les curieux objets que des fouilles apportaient constamment à la lumière ne tombaient pas en poussière dans un musée pour la contemplation d'un conservateur blasé et l'*ennui* d'un policeman que l'absence de tout crime fait bâiller. Ils servaient de motifs à la production d'un nouvel art qui n'était pas seulement beau, mais encore étrange.

Infessura nous raconte qu'en 1485 des ouvriers creusant la voie Appienne rencontrèrent un ancien sarcophage romain avec cette inscription : « Julia, fille de Claudius ». En ouvrant le coffre, ils trouvèrent dans ses flancs de marbre le corps d'une belle jeune fille d'environ quinze ans, préservé par un embaumement habile de la corruption et de la ruine du temps. Ses yeux étaient entr'ouverts, sa chevelure ondulait autour d'elle en boucles d'or et la fleur de la jeunesse n'avait pas encore quitté ses lèvres et ses joues. Portée au Capitole, elle devint aussitôt l'objet d'un nouveau culte, et de tous les coins de la cité, des pèlerins vinrent en foule pour adorer la châsse merveilleuse jusqu'à ce que le Pape, craignant que ceux qui avaient

trouvé le secret de la beauté dans une tombe païenne, n'oublient quel secret contenait le sépulcre grossier et taillé dans le roc de Judée, eut fait emporter le corps que l'on enterra nuitamment. Si même elle est une légende, cette histoire a du moins la valeur de nous montrer l'attitude de la Renaissance vis-à-vis du monde antique. L'archéologie n'était pas pour eux une science d'antiquaires. C'était un moyen de rendre à la sèche poussière de l'antiquité le souffle même et la beauté de la vie et de remplir du vin nouveau du romantisme des formes qui autrement eussent été vieilles et décrépites. Depuis la chaire de Niccola Pisano jusqu'au « Triomphe de César » de Mantegna et au service que Cellini dessina pour le roi François, on peut suivre l'influence de cet esprit ; il ne se bornait pas seulement aux arts immobiles — les arts du mouvement arrêté — mais son influence se voyait aussi dans les grandes mascarades grecques ou romaines, constant amusement des cours joyeuses de l'époque et dans ces pompes et processions publiques par lesquelles les citoyens des grandes villes commerçantes venaient saluer les princes qui les visitaient ; spectacles, soit dit en passant, auxquels on accordait une telle importance, qu'on les reproduisit en de grandes estampes, ce qui prouve l'intérêt général que l'on prenait alors à ces sortes de choses.

Et cet usage de l'archéologie dans les spectacles,

bien loin de provenir d'un excès de pédantisme, est à tous les points de vue légitime et beau ; car la scène est non seulement le lieu de réunion de tous les arts, mais elle est aussi le retour de l'art à la vie. Parfois, dans un roman archéologique, l'emploi de termes étranges et tombés en désuétude semble cacher la réalité sous l'érudition et j'ose dire qu'un grand nombre des lecteurs de *Notre-Dame de Paris* ont été très embarrassés à propos du sens d'expressions telles que la *casaque à mahoitres, les voulgiers, le gallimard taché d'encre*, les *craaquiniers* et le reste ; mais à la scène, quelle différence ! Le monde ancien s'éveille de son sommeil et l'histoire se déroule comme un spectacle devant nos yeux, sans nous obliger à recourir à un dictionnaire ou à une encyclopédie pour que notre plaisir soit parfait. Il n'est vraiment d'aucune nécessité que le public connaisse les autorités présidant à la mise en scène d'aucune pièce. Avec des matériaux qui sont probablement très peu familiers à la majorité des gens, tels par exemple que le disque de Théodore, M. E. W. Godwin, l'un des esprits les plus artistes de l'Angleterre en ce siècle, a créé la beauté merveilleuse du premier acte de *Claudien* et nous a montré la vie de Byzance au quatrième siècle non par une morne conférence et une masse de figurines noires, non par un roman nécessitant un glossaire, mais par la représentation visible de toute la gloire de cette grande

ville. Et tandis que les costumes étaient authentiques jusque dans les plus petits détails de couleur et de dessin, ceux-ci ne se voyaient pas accorder l'importance anormale qu'on doit nécessairement leur donner dans une conférence fragmentée, mais étaient subordonnés aux règles de la composition soutenue et à l'unité de l'effet artistique.

M. Symonds parlant de cette grande peinture de Mantegna qui se trouve maintenant à Hampton-Court, dit que l'artiste a transposé un motif d'antiquaire en un thème pour mélodies de lignes. On pourrait en toute justice dire la même chose de la mise en scène de M. Godwin. Seuls les sots la taxeraient de pédantisme, et ceux aussi qui ne savent ni regarder ni écouter diraient que la passion d'une pièce est détruite par sa couleur. C'était en réalité une mise en scène, non seulement parfaite en son pittoresque, mais aussi absolument dramatique, rendant inutiles les descriptions fastidieuses et nous montrant, par la couleur et le caractère du costume de *Claudien* et de ceux de sa suite, la nature et la vie tout entière de l'homme, aussi bien l'école de philosophie à laquelle il était attaché que les chevaux qu'il montait sur la piste.

D'ailleurs l'archéologie n'a vraiment de charme que lorsqu'on la transpose en une forme d'art. Je ne voudrais pas déprécier les services d'érudits laborieux, mais je crois que l'usage fait par Keats du Diction-

naire de Lemprière est pour nous d'une valeur beaucoup plus grande que le travail du professeur Max Müller traitant la même mythologie comme une maladie du langage. Plutôt *Endymion* que n'importe quelle théorie même sensée ou, comme dans le cas présent, insensée, d'une épidémie parmi les adjectifs ! Et qui ne sent que la plus grande gloire du livre de Piranèse est qu'il suggéra à Keats son « Ode sur une urne grecque » ? L'art, et l'art seul, peut rendre belle l'archéologie et l'art théâtral peut en faire un emploi plus direct et plus vivant, car il peut combiner, en une représentation exquise, l'illusion de la vie réelle et la merveille du monde irréel. Mais le seizième siècle ne fut pas seulement l'époque de Vitruve, il fut aussi l'époque de Vecellio. Chaque nation semble s'être intéressée tout à coup aux costumes de ses voisins. L'Europe se mit à examiner ses habits et le nombre de livres publiés sur les costumes nationaux est tout à fait extraordinaire. Au début du siècle, la *Chronique de Nuremberg*, avec ses deux mille gravures, atteignit sa cinquième édition et, avant la fin du même siècle, dix-sept éditions furent publiées de la *Cosmographie* de Munster. Outre ces deux livres, il y eut aussi les œuvres de Michaël Colyns, de Hans Weygel, d'Amman et de Vecellio, tous bien illustrés, quelques dessins dans Vecellio étant probablement du Titien.

Mais ce n'était pas seulement des livres et des

traités qu'on en acquérait la connaissance. L'habitude croissante des voyages en pays étrangers, les relations commerciales s'augmentant entre pays et la fréquence de missions diplomatiques donnaient à chaque nation des occasions nombreuses d'étudier les formes diverses du costume contemporain. Après le départ d'Angleterre, par exemple, des ambassadeurs du Tsar, du sultan et du prince du Maroc, Henri VIII et ses amis donnèrent plusieurs bals masqués dans l'étrange parure de leurs visiteurs. Plus tard Londres vit, trop souvent peut-être, la sombre splendeur de la Cour espagnole et vers Elizabeth vinrent des envoyés de tous les pays dont les costumes, nous apprend Shakespeare, eurent une influence importante sur ceux d'Angleterre.

Et l'intérêt ne se borna pas seulement au vêtement classique ou à celui des nations étrangères ; il y eut aussi de nombreuses recherches, surtout par les gens de théâtre, à propos des anciens costumes de l'Angleterre elle-même, et quand Shakespeare, dans le prologue d'une de ses pièces, exprime son regret de ne pouvoir produire des casques de l'époque, il parle en directeur et non simplement en poète du temps d'Elisabeth. A Cambridge par exemple, une représentation de *Richard III* fut donnée de son temps, dans laquelle les acteurs furent revêtus d'habits de l'époque pris à la Tour dans la grande collection des costumes historiques toujours ouverte aux direc-

teurs de théâtre et parfois mise à leur disposition. Je ne puis m'empêcher de croire que cette représentation a dû être beaucoup plus artistique au point de vue du costume que celle donnée par Garrick d'une pièce de Shakespeare sur le même sujet où il parut lui-même dans un indescriptible costume de fantaisie, tous les autres acteurs portant le costume du temps de Georges III, Richmond se faisant surtout beaucoup admirer sous un uniforme de jeune garde.

Quelle est, en effet, l'utilité pour la scène de cette archéologie, objet d'une terreur si singulière pour les critiques, si ce n'est qu'elle seule peut nous donner l'architecture et l'apparat qui conviennent à l'époque où l'action se passe ? Elle nous met à même de voir un Grec vêtu vraiment comme un Grec et un Italien comme un Italien ; de jouir des arcades de Venise et des balcons de Vérone et, si la pièce a trait à l'une des grandes ères de l'histoire de notre pays, de contempler l'époque sous sa véritable parure et le roi sous l'habit qu'il portait de son vivant. Et je me demande, en passant, ce que Lord Lytton aurait dit, il y a quelque temps, au Princess Theatre, si le rideau s'était levé sur le « Brutus » de son père, se reposant dans une chaise de la Reine Anne, coiffé d'une perruque flottante et vêtu d'un peignoir à fleurs, costume que l'on regardait au siècle dernier comme spécialement approprié à un ancien Romain !

Car, en ces heureux jours du drame, nulle archéologie ne troublait la scène ou ne désolait les critiques, et nos grands-pères inartistes se tenaient, paisibles, dans une suffocante atmosphère d'anachronismes, et voyaient, avec la béate complaisance de l'âge de prose, un Iachimo en poudre, avec des mouches, un Lear en manchettes de dentelle et une Lady Macbeth avec une large crinoline. J'admets que l'on attaque l'archéologie pour son réalisme excessif, mais l'attaquer comme pédantesque me semble tout à fait hors de mesure. D'ailleurs, l'attaquer pour une raison quelconque est une sottise ; il serait tout aussi bien de parler de l'équateur avec irrespect. L'archéologie, étant une science, n'est ni bonne ni mauvaise ; elle est un fait, simplement. Sa valeur dépend tout entière de la façon dont on l'emploie et cet emploi est de la compétence de l'artiste et de l'artiste seul. Nous nous adressons à l'archéologue pour les matériaux, à l'artiste pour la méthode.

En dessinant les décors et les costumes pour n'importe quelle pièce de Shakespeare, l'artiste doit tout d'abord établir quelle date convient au drame. Celle-ci doit être déterminée par l'esprit général de la pièce plutôt que par les allusions historiques qui peuvent s'y trouver. La plupart des *Hamlets* que j'ai vus étaient situés en une époque trop ancienne. *Hamlet* est essentiellement un élève de la Renaissance du Savoir et si l'allusion faite à l'invasion

récente de l'Angleterre par les Danois le recule au neuvième siècle, l'usage des fleurets lui donne une date beaucoup plus récente. Quoi qu'il en soit, la date étant fixée, l'archéologue doit nous fournir les faits que l'artiste doit transformer en effets.

On a dit que les anachronismes de ses pièces montrent que Shakespeare dédaignait l'exactitude historique et l'on a attaché une grande importance à la maladroite citation d'Aristote faite par Hector. D'autre part, les anachronismes sont en réalité peu nombreux et peu importants et si l'attention de Shakespeare avait été attirée sur eux par un confrère artiste, il les eût probablement corrigés. Car s'ils ne sont pas tout à fait des taches, ils ne constituent certainement pas les grandes beautés de son œuvre, ou du moins s'ils les constituent, leur charme anachronique ne peut être mis en valeur que si la pièce est montée exactement et d'accord avec la date qui lui convient. En considérant les pièces de Shakespeare dans leur ensemble, ce qui est véritablement remarquable c'est leur extraordinaire fidélité vis-à-vis des personnages et des intrigues. Un grand nombre de ses *dramatis personæ* sont des gens qui ont réellement existé et quelques-uns d'entre eux avaient pu être vus dans la vie réelle par une partie de ses spectateurs. La plus violente attaque, en effet, dont Shakespeare fut l'objet de son temps fut sa prétendue caricature de Lord Cobham. Quant à ses intrigues,

Shakespeare les tire constamment, soit de l'histoire authentique, soit des anciennes ballades et traditions qui servaient d'histoire au public du temps d'Elisabeth et que même aujourd'hui aucun historien scientifique ne pourrait écarter comme absolument inexactes. Et non seulement il choisit le fait au lieu de la fantaisie comme base d'une grande partie de son œuvre imaginative, mais il donne toujours à chaque pièce le caractère général, l'atmosphère sociale en un mot de l'époque dont il s'agit. Comme il reconnait la stupidité pour l'un des traits caractéristiques permanents de toute civilisation européenne, il ne voit pas de différence entre une populace de Londres de son temps et une populace romaine des temps païens, entre un sot guetteur de Messine et un sot juge de paix de Windsor. Mais quand il s'occupe de plus hauts caractères, de ces exceptions de chaque époque, si belles qu'elles en deviennent les types, il leur donne absolument la marque et le sceau de leur temps. Virgilia est une de ces épouses romaines sur la tombe desquelles on écrivait : « Domi mansit, lanam fecit », aussi certainement que Juliette est la jeune fille romantique de la Renaissance. Il est d'une même exactitude en ce qui concerne les caractéristiques de race. Hamlet a toute l'imagination et l'irrésolution des nations du Nord et la princesse Catherine est aussi française que l'héroïne de

Divorçons. Henri V est un pur Anglais et Othello un véritable Maure.

Et quand Shakespeare s'occupe de l'histoire d'Angleterre du XIVe au XVIe siècle, il est merveilleux de voir le soin qu'il prend d'une parfaite exactitude; il suit en effet Holinshed, avec une curieuse fidélité. Les guerres incessantes entre la France et l'Angleterre sont décrites par lui avec une extraordinaire précision; il va jusqu'à donner les noms des villes assiégées, les ports de débarquement et d'embarquement, les lieux et les dates des batailles, les titres des commandants des deux pays et les listes des tués et des blessés. A propos des guerres civiles des *Roses*, nous avons de lui nombre de généalogies minutieuses des sept fils d'Edouard III ; les prétentions au trône des Maisons rivales d'York et de Lancastre sont discutées tout au long, et si l'aristocratie anglaise ne lit pas Shakespeare comme poète, elle devrait certainement le lire comme une sorte de « Peerage » ancien. Il est à peine un seul titre dans la Chambre Haute, à l'exception bien entendu des titres sans intérêt pris par les lords légistes, qui n'apparaissent dans Shakespeare avec de nombreux détails dignes ou non de foi sur l'histoire de la famille. S'il était vraiment nécessaire que les enfants des écoles connaissent tout ce qui a trait aux guerres des Roses, ils pourraient apprendre leurs leçons tout aussi bien dans Shakespeare que dans leur livre

scolaire à un shilling et les apprendre, je n'ai pas besoin de le dire, d'une façon beaucoup plus agréable. Même au temps de Shakespeare, on reconnaissait à ses pièces cet avantage. « Les pièces historiques enseignent l'histoire à ceux qui ne peuvent la lire dans les chroniques » dit Heywood dans un traité sur la scène, et pourtant je suis sûr que les chroniques du XVI[e] siècle étaient d'une lecture beaucoup plus charmante que les livres scolaires du XIX[e].

Naturellement, la valeur esthétique des pièces de Shakespeare ne dépend en aucune façon des faits qui leur servent de thèmes, mais de leur Vérité et la Vérité est toujours indépendante des faits, les inventant ou les choisissant à plaisir. Mais l'emploi des faits par Shakespeare est une très intéressante partie de sa méthode de travail et nous montre son attitude vis-à-vis de la scène et ses rapports avec le grand art de l'illusion. Il eût été en vérité très surpris de voir ranger ses pièces parmi les « contes de fées » comme le fait Lord Lytton, car l'un de ses buts était de créer pour l'Angleterre un drame historique national qui traiterait d'incidents familiers au public et de héros qui vivaient dans la mémoire du peuple. Le patriotisme, est-il besoin de le dire, n'est pas une qualité nécessaire de l'art, mais il signifie pour l'artiste la substitution d'un sentiment universel à un sentiment individuel et pour le public la présentation d'une œuvre d'art sous une forme plus attrayante et popu-

laire. Il est digne de remarque que les premiers et les derniers succès de Shakespeare furent des pièces historiques.

On pourrait demander ce que tout cela peut avoir à faire avec l'attitude de Shakespeare vis-à-vis du costume. Je répondrais qu'un dramaturge qui appuie si fortement sur l'exactitude historique du fait devait accueillir l'exactitude historique du costume comme un très important accessoire à sa méthode d'illusions. Et je n'hésite pas à dire qu'il le fit. L'allusion aux casques du temps, dans le prologue de *Henri V*, peut être considérée comme fantaisiste, bien que Shakespeare ait dû voir souvent

le casque même
qui épouvantait l'air à Azincourt,

là où il est encore suspendu dans l'ombre épaisse de Westminster Abbey, à côté de la selle de ce « suppôt de la renommée », et le bouclier bossué avec sa garniture de velours bleu en lambeaux et ses lys d'or fané ; mais l'emploi de tabards militaires dans *Henri VI* est de la pure archéologie car on n'en portait pas au seizième siècle et le propre tabard du Roi, je peux le mentionner, était encore suspendu au-dessus de sa tombe, au temps de Shakespeare, dans la chapelle de Saint-Georges, à Windsor. Car, jusqu'à l'époque du malheureux triomphe des Philistins en 1645, les chapelles et les cathédrales d'An-

gleterre furent les grands musées nationaux d'archéologie et l'on y gardait les armures et les costumes des héros de l'histoire anglaise. Bien des choses, évidemment, furent conservées à la Tour et même au temps d'Elizabeth, les touristes venaient là pour voir les curieuses reliques du passé, telles que l'énorme lance de Charles Brandon, qui fait encore aujourd'hui, je crois, l'admiration de nos visiteurs provinciaux; mais les cathédrales et les églises étaient, en général, choisies comme étant les reliquaires désignés pour recevoir les antiquités historiques. Canterbury peut encore nous montrer le casque du Prince Noir; Westminster, les robes de nos rois, et, dans le vieux Saint-Paul, la bannière même qui flotta sur le champ de bataille de Bosworth fut suspendue par Richmond.

En somme, où que Shakespeare allât dans Londres, il voyait les habillements et les accessoires des temps passés et l'on ne peut douter qu'il n'en ait tiré parti. L'emploi de la lance et du bouclier, par exemple, dans le combat, si fréquent dans ses pièces, est tiré de l'archéologie et non des accoutrements militaires de son époque; et l'usage qu'il fait généralement de l'armure pour la bataille n'était pas un trait caractéristique de son temps où elle disparaissait rapidement devant les armes à feu. D'autre part, le cimier du casque de Warwick, auquel il est attaché tant d'importance dans *Henri VI*, est absolument correct

dans une pièce se passant au xve siècle où l'on portait, en général, des cimiers, mais ne l'aurait pas été dans une pièce se passant au temps même de Shakespeare, alors que des plumes et des panaches les avaient remplacés, mode — il nous le dit lui-même dans *Henri VIII* — empruntée à la France.

Pour les pièces historiques, nous pouvons donc être sûrs que l'on faisait usage de l'archéologie, et je suis certain qu'il en était de même pour les autres. L'apparition de Jupiter sur son aigle, la foudre en main, de Junon avec ses paons et d'Iris avec son arc multicolore, le masque d'Amazone et celui des cinq Illustres, tout cela peut être regardé comme archéologique, et la vision de Posthumus dans la prison de Sicilius Leonatus — « un vieillard, vêtu en guerrier, conduisant une matrone ancienne » — l'est clairement aussi. J'ai déjà parlé du « costume athénien » par lequel Lysander se distingue d'Oberon ; mais un des exemples les plus marqués est celui du costume de Coriolan que Shakespeare va chercher directement dans Plutarque. Cet historien, dans sa Vie du grand Romain, nous parle de la guirlande de feuilles de chêne dont fut couronné Caius Marcius et de la sorte curieuse de vêtement avec lequel il dut, suivant l'ancienne mode, briguer les suffrages de ses électeurs ; sur ces deux points, il entre en de longues recherches, examinant l'origine et la signification des vieilles coutumes. Shakespeare, un véritable artiste,

accepte les faits de l'antiquaire et les transforme en effets dramatiques et pittoresques : la robe d'humilité, en effet, la « robe du loup » comme Shakespeare la nomme, est la note centrale de la pièce. Il y a d'autres cas que je pourrais citer, mais celui-ci suffit au but que je me propose et il rend évident qu'en montant une pièce avec les costumes exacts de l'époque, selon les meilleures autorités, nous nous conformons aux désirs et à la méthode de Shakespeare.

Si même il n'en était pas ainsi, il n'y a pas plus de raison de continuer les imperfections que l'on suppose avoir caractérisé la mise en scène de Shakespeare que de faire jouer Juliette par un jeune homme ou d'abandonner l'avantage du décor changeant. Une grande œuvre d'art dramatique ne doit pas seulement exprimer la passion moderne au moyen de l'auteur, mais elle doit nous être présentée sous la forme la plus adaptée à l'esprit moderne. Racine donna ses pièces romaines en costume Louis XIV sur une scène encombrée de spectateurs, mais nous exigeons des conditions différentes pour jouir de son art. La parfaite exactitude de détail, pour produire l'illusion parfaite, nous est nécessaire. Il nous faut seulement prendre garde à ce que les détails n'usurpent pas la place principale, devant toujours être subordonnés au motif général de la pièce. Mais la subordination en art n'implique pas le dédain de la vérité ;

elle signifie la transformation du fait en effet et l'attribution à chaque détail de sa valeur relative :

Les petits détails d'histoire et de vie domestique (dit Hugo) doivent être scrupuleusement étudiés et reproduits par le poète, mais uniquement comme des moyens d'accroître la réalité de l'ensemble, et de faire pénétrer jusque dans les coins les plus obscurs de l'œuvre cette vie générale et puissante au milieu de laquelle les personnages sont plus vrais, et les catastrophes, par conséquent, plus poignantes. Tout doit être subordonné à ce but. L'Homme sur le premier plan, le reste au fond.

Le passage est intéressant, venant du premier grand dramaturge français qui employa l'archéologie à la scène et dont les pièces, bien qu'absolument correctes dans les détails, sont connues de tous pour leur passion, non pour leur pédantisme — pour leur vie, non pour leur science. Il est vrai qu'il a fait certaines concessions quand il s'agissait de l'emploi d'expressions curieuses ou étranges. Ruy Blas parle de M. de Priégo, comme d'un « sujet du roi » au lieu d'un « noble du roi », et Angelo Malipieri parle de « la croix rouge » au lieu de « la croix de gueules ». Mais ce sont là des concessions faites au public ou plutôt à une partie du public. « J'en offre ici toutes mes excuses aux spectateurs intelligents, dit-il en note dans une de ses pièces ; espérons qu'un jour un seigneur vénitien pourra dire tout bonnement, sans

péril, son blason sur le théâtre. C'est un progrès qui viendra. » Et, bien que la description de l'écusson ne soit pas rédigée en termes précis, cependant l'écusson lui-même était d'une rigoureuse exactitude. On peut dire, bien entendu, que le public ne remarque point ces choses-là ; mais il faut d'un autre côté se souvenir que l'art n'a pas d'autre but que sa propre perfection, qu'il ne marche que d'accord avec ses propres lois, et que la pièce décrite par Hamlet comme étant lettre morte pour la majorité est celle qu'il loue hautement. Du reste, le public a subi une transformation, en Angleterre du moins. Il apprécie bien plus la beauté aujourd'hui qu'il y a quelques années, et bien qu'il ne soit pas familier avec les autorités et les données archéologiques de ce qui lui est montré, il goûte cependant le charme du spectacle offert. Et ceci est l'important. Il est mieux de prendre plaisir à une rose que de mettre sa racine sous un microscope.

L'exactitude archéologique est simplement une condition de l'illusion scénique, elle n'en constitue pas la qualité. Et la proposition de Lord Lytton que les costumes soient beaux, simplement, sans être exacts, est basée sur une compréhension erronée de la nature du costume et de sa valeur sur la scène. Cette valeur est double, pittoresque et dramatique ; la première dépend de la couleur du vêtement ; la seconde de son dessin et de son caractère. Mais ces deux

valeurs s'entremêlent à un tel point que partout où de nos jours on a dédaigné l'exactitude historique et où les divers costumes d'une pièce ont été pris à des époques différentes, le résultat a été que la scène est devenue ce chaos de costumes, cette caricature des siècles, le Bal masqué, pour la ruine totale de tout effet dramatique et pittoresque. Les habits d'une époque ne s'harmonisent pas artistiquement avec les habits d'une autre et, au point de vue dramatique, embrouiller les costumes c'est embrouiller la pièce. Le costume est un produit, une évolution et un signe important, le plus important peut-être, des mœurs, des coutumes et du mode de vie de chaque siècle. L'aversion puritaine pour la couleur, l'ornement et la grâce dans l'habillement fut une partie de la grande révolte des classes moyennes au XVII[e] siècle contre la Beauté. Un historien qui négligerait ce trait, nous donnerait de l'époque un tableau très inexact et un dramaturge qui ne s'en servirait pas, perdrait un élément essentiel à la production d'un effet d'illusion. L'efféminátion du costume qui caractérisa le règne de Richard était un thème constant pour les auteurs contemporains. Shakespeare, écrivant 200 ans plus tard, fait du goût passionné du roi pour les habits éclatants et pour les modes étrangères un trait particulier de la pièce, depuis les reproches de Jean de Gaunt jusqu'au discours même de Richard au troisième acte sur sa déposition du trône. Et il me

semble certain, d'après le discours de York, qu'il examina la tombe de Richard à Westminster Abbey :

> « Voyez, le roi Richard lui-même apparaît,
> comme apparaît, rougissant, le soleil mécontent
> hors du portrait enflammé de l'Orient
> quand il aperçoit les nuages envieux
> s'efforçant d'obscurcir sa gloire ».

Car nous pouvons encore discerner sur la robe du roi, son symbole favori : le soleil sortant d'un nuage. En somme, à chaque époque, les conditions sociales sont si bien mises en exemple par le costume, que représenter une pièce du XVIe siècle en habits du XIVe, ou *vice-versa*, ferait que l'action semblerait sans réalité, puisqu'elle serait sans vérité. Et si précieuse qu'elle soit comme effet scénique, la plus haute beauté ne va pas seulement de pair avec l'exactitude absolue de détail, mais elle en dépend en réalité. Inventer un costume entièrement nouveau est presque impossible, sauf dans le burlesque et l'extravagant, et quant à combiner les costumes des différents siècles en un seul, l'expérience serait dangereuse et l'on pourrait recueillir l'opinion de Shakespeare sur la valeur artistique d'un mélange aussi hétéroclite, dans son incessante satire sur les dandys du temps d'Elizabeth qui se croyaient bien habillés parce que leur pourpoint venait d'Italie,

leur chapeau d'Allemagne et leurs bas de France. Il faut noter que les scènes les plus charmantes représentées dans le théâtre, sont celles que caractérise une exactitude parfaite, telles que les reprises de pièces du XVIIIe siècle par M. et Mme Bancroft, la superbe représentation de *Beaucoup de bruit pour rien* par M. Irving et le *Claudien* de M. Barrett. D'ailleurs, et c'est ici peut-être la réponse la plus complète à la théorie de Lord Lytton, on doit se souvenir que ce n'est ni dans le costume, ni dans le dialogue que réside la beauté, but principal du dramaturge. Le véritable dramaturge vise d'abord à ce qui est caractéristique et ne désire pas plus que ses personnages soient parés de beaux costumes, qu'il ne les désire avec de belles natures ou parlant un bel anglais. Le véritable dramaturge, en effet, nous montre la vie dans les conditions de l'art et non pas l'art sous la forme de la vie. Le vêtement grec fut le plus beau qu'ait jamais vu le monde, et le vêtement anglais du siècle dernier un des plus monstrueux; nous ne pouvons cependant costumer les personnages d'une pièce de Sheridan comme ceux d'une pièce de Sophocle. Car, ainsi que le dit Polonius en son excellent discours, un discours auquel, je suis heureux de le dire, je dois beaucoup : une des premières qualités de l'habillement est son expression. Et le style affecté du vêtement au dernier siècle fut la caractéristique naturelle d'une société aux manières

et à la conversation affectées, une caractéristique que le dramaturge réaliste appréciera jusqu'aux détails les plus minutieusement exacts et dont il ne peut puiser les matériaux que dans l'archéologie.

Mais il ne suffit pas qu'un vêtement soit exact, il le faut aussi approprié à la taille et à l'aspect de l'acteur et à sa condition supposée aussi bien qu'à son action nécessaire dans la pièce. Aux représentations données par M. Hare de *Comme il vous plaira*, au Saint-James-Theatre, toute l'importance de la plainte d'Orlando, disant être élevé comme un paysan et non comme un gentilhomme, était détruite par la somptuosité de son vêtement, et les toilettes splendides portées par le duc banni et ses amis étaient tout à fait déplacées. L'explication donnée par M. Lewis Wingfield que les lois somptuaires de l'époque exigeaient cette élégance est, j'en ai peur, insuffisante. Des hors-la-loi, se cachant dans une forêt et vivant de leur chasse, ne peuvent vraisemblablement avoir grand souci d'ordonnances sur les habits. Ils étaient sans doute vêtus comme les gens de Robin Hood auxquels d'ailleurs on les compare dans le cours de la pièce. Et l'on peut voir aux paroles d'Orlando, quand il fond sur eux, que leur costume n'était pas ceux de nobles fortunés. Il les prend pour des voleurs et s'étonne de les entendre lui répondre en personnages courtois et bien nés. La représentation donnée par Lady Archibald

Campbell de la même pièce, sous la direction de M. E. W. Godwin, dans le bois de Coombe, fut, au point de vue de la mise en scène, beaucoup plus artistique. Du moins, j'en ai jugé ainsi. Le duc et ses compagnons étaient vêtus de tuniques de serge ; ils avaient des pourpoints de cuir, de hautes bottes et des gantelets, des bicornes et des chaperons. Et comme ils jouaient dans une forêt véritable, ils trouvèrent, j'en suis sûr, que leurs habits étaient d'une convenance parfaite. A chaque personnage de la pièce était donné un habillement exactement approprié et le brun et le vert de leurs costumes s'harmonisaient de façon exquise avec les fougères où ils marchaient, les arbres sous lesquels ils s'étendaient et l'adorable paysage anglais encadrant les acteurs de pastorale. Le caractère parfaitement naturel de la scène était dû à l'exactitude absolue et à la convenance particulière de ce que portaient ces acteurs. L'archéologie ne pouvait être soumise à une épreuve plus rigoureuse ; elle n'en pouvait sortir plus triomphalement. Toute la représentation démontra, une fois pour toutes, que si un habit n'est pas archéologiquement correct et artistiquement approprié, il semble toujours faux, sans naturel et théâtral au sens artificiel.

Il ne suffit pas d'autre part qu'il y ait des costumes exacts, appropriés et de belle couleur, il faut aussi que la beauté de couleur soit sur toute la scène

et aussi longtemps que les fonds seront peints par un artiste et que les figures du premier plan seront dessinées à part par un autre, il y aura danger d'inharmonie sur la scène que l'on doit considérer comme un tableau. Pour chaque scène, la schématique doit être établie absolument comme pour les décorations d'une chambre et les tissus que l'on se propose d'employer devraient être mélangés dans toutes les combinaisons possibles pour pouvôir enlever tout ce qui détonne. Puis, en ce qui concerne les genres particuliers de couleurs, la scène est souvent trop éclatante, ce qui est dû en partie à l'emploi excessif de rouges violents et en partie à l'apparence trop neuve des costumes. L'usure, qui dans la vie moderne n'est que la tendance des classes inférieures vers le ton, n'est pas sans valeur artistique et les couleurs modernes gagnent souvent beaucoup à être un peu fanées. On emploie aussi trop fréquemment le bleu ; ce n'est pas seulement une couleur dangereuse à porter sous la lumière du gaz, mais c'est encore une couleur véritablement difficile à trouver parfaite en Angleterre. Le beau bleu de Chine que nous admirons tant, met deux ans à sécher et le public anglais n'attendrait pas si longtemps une couleur. Le bleu de paon, bien entendu, a été employé sur la scène, notamment au Lyceum, avec grand avantage, mais toutes les tentatives dont j'ai été témoin pour avoir un bon bleu clair, ou un bon bleu sombre, ont échoué. On apprécie peu la valeur

du noir. M. Irving l'emploie non sans succès dans *Hamlet* comme note centrale de composition, mais on n'en reconnaît pas l'importance pour l'apport de ton neutre qu'elle procure. Et ceci est curieux, si l'on considère la couleur générale des habits dans un siècle où, comme le dit Baudelaire, « nous célébrons tous quelque enterrement ». L'archéologue de l'avenir désignera peut-être notre époque comme celle où la beauté du noir fut comprise, mais je doute qu'il en soit ainsi en ce qui concerne la mise en scène ou la décoration des demeures. Sa valeur décorative est, bien entendu, la même que celle du blanc et de l'or ; il peut séparer et harmoniser les couleurs. Dans les pièces modernes, le frac noir du héros devient important par lui-même et on devrait lui donner un fond convenable. Mais il en est rarement ainsi. En vérité le seul bon arrière-plan que j'aie jamais vu pour une pièce en habits modernes fut le décor gris sombre et blanc crème du premier acte de la *Princesse Georges* aux représentations de Mrs Langtry. En général, le héros est étouffé dans un *bric-à-brac* et des palmiers, perdu dans les abîmes dorés de meubles Louis XIV ou réduit à l'état de moucheron au milieu d'une marqueterie, tandis que l'arrière-plan devrait toujours n'être qu'un arrière-plan et la couleur subordonnée à l'effet. Ceci, bien entendu, ne peut se faire que quand un seul esprit dirige toute la représentation. Les faits de l'art sont

divers, mais l'essence de l'effet artistique, c'est l'unité. La Monarchie, l'Anarchie et la République peuvent se disputer le gouvernement des nations, mais un théâtre doit être au pouvoir d'un despote cultivé. Il peut y avoir division de travail, mais non division d'esprit. Quiconque comprend le costume d'une époque, comprend nécessairement son architecture et tout ce qui en dépend, et il est facile de voir d'après les chaises d'un siècle si c'était ou non un siècle de crinolines. En somme, en art il n'y a pas de spécialité, et une production vraiment artistique doit porter l'empreinte d'un maître, et d'un seul maître, qui non seulement dispose et arrange tout, mais a le contrôle absolu sur la façon dont chaque vêtement doit être porté.

Mademoiselle Mars, aux premières représentations de *Hernani*, refusa nettement d'appeler son amant « Mon Lion », à moins qu'on ne lui permît de porter une petite *toque* à la mode, alors très en vogue sur les boulevards. Un grand nombre de nos jeunes actrices tiennent à présent même à porter des jupons empesés et raides sous les robes grecques, ce qui détruit entièrement toute délicatesse de lignes et de plis ; mais on ne devrait pas permettre des choses aussi mauvaises. Et il devrait y avoir beaucoup plus de répétitions en costumes qu'il n'y en a maintenant. Des acteurs comme M. Forbes-Robertson, M. Conway, M. George Alexander et d'autres, pour ne pas

citer de plus anciens artistes, se meuvent avec aise et élégance dans le costume de n'importe quel siècle, mais il en est beaucoup qui semblent horriblement embarrassés de leurs mains s'ils n'ont pas de poches de côté et qui portent toujours leurs habits comme si c'était des costumes. Les costumes, bien entendu, sont du dessinateur, mais les habits doivent être de celui qui les porte. Et il est temps que l'on coupe court à cette idée qui prévaut aujourd'hui sur la scène que les Grecs et les Romains allaient toujours nu-tête en plein air, erreur où ne sont pas tombés les directeurs du temps d'Elisabeth, car ils donnaient des capuchons aussi bien que des robes à leurs sénateurs romains.

De plus nombreuses répétitions en costumes auraient cette autre utilité d'expliquer aux acteurs qu'il est une forme de gestes et de mouvements non seulement appropriés à chaque style d'habit, mais réellement conditionnés par ce style. L'usage extravagant des bras au XVIIIe siècle, par exemple, était le résultat nécessaire des grands paniers et Burleigh devait sa solennelle dignité autant à sa fraise qu'à sa raison. Du reste, tant qu'un acteur n'est pas chez lui dans son vêtement, il n'est pas chez lui dans son rôle.

Je ne parlerai pas ici de la valeur du beau costume pour créer un tempérament artistique dans le public et pour produire cette joie de la beauté pour la

beauté sans laquelle les grands chefs-d'œuvre de l'art ne peuvent jamais être compris, il serait cependant utile de remarquer combien Shakespeare appréciait ce côté de la question pour la représentation de ses tragédies, les jouant toujours à la lumière artificielle et dans un théâtre tendu de noir. Ce que j'ai essayé de faire voir c'est que l'archéologie n'est pas une méthode pédantesque mais une méthode d'illusion artistique et que le costume est un moyen d'exposer sans description un personnage et de produire des situations et des effets dramatiques. Et je trouve pitoyable que tant de critiques se soient mis à attaquer un des mouvements les plus importants opérés sur la scène moderne avant que ce mouvement n'ait atteint une perfection convenable. Cette perfection se réalisera toutefois, j'en suis certain ; car je suis certain également que nous demanderons à l'avenir à nos critiques dramatiques, des capacités plus hautes que de se souvenir de Macready ou d'avoir vu Benjamin Webster ; nous leur demanderons en effet qu'ils cultivent le sens de la beauté. *Pour être plus difficile la tâche n'en est que plus glorieuse.* Et s'ils ne l'encouragent pas, que du moins ils ne mettent pas d'entraves à un mouvement que, parmi tous les dramaturges, Shakespeare eût été le premier à approuver, car il a l'illusion de la vérité pour méthode et l'illusion de la beauté pour résultat. Ce n'est pas que j'admette tout ce que j'ai dit dans cet essai. Il y a

beaucoup de choses avec lesquelles je suis en complet désaccord. Cet essai représente simplement un point de vue artistique et, en critique esthétique, l'attitude est tout. Car, en art, il n'existe pas de vérité universelle. Une vérité en art est celle dont la contradictoire est également vraie. Et de même que c'est seulement en critique d'art et par elle que nous pouvons saisir la théorie Platonicienne des idées, c'est seulement en critique d'art et par elle que nous pouvons comprendre le système des contraires de Hégel. Les vérités métaphysiques sont les vérités des masques.



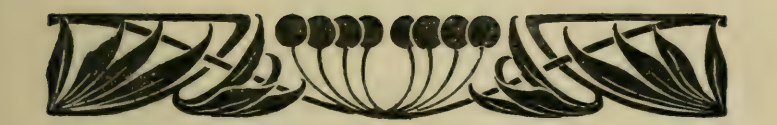
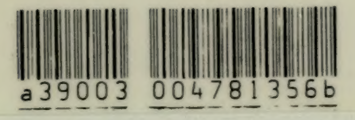


Table des Matières





Achevé
d'imprimer le
cinq août mil neuf cent cinq
par Mme Ve GUY et Cie
imprimeurs
Alençon


a39003 004781356b